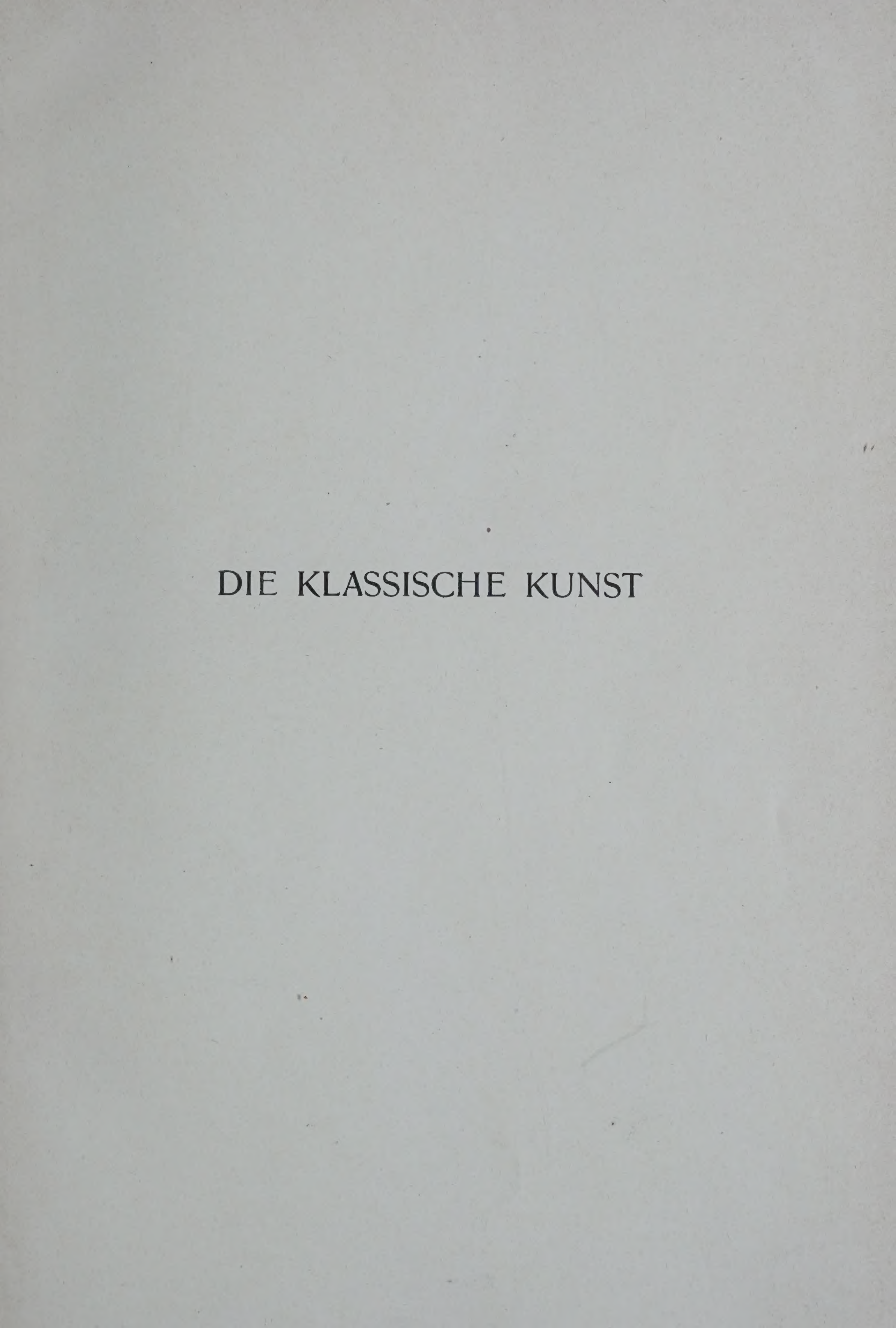
HEINRICH WÖLFFLIN
DIE KLASSISCHE KUNST







DIE KLASSISCHE KUNST



DIE KLASSISCHE KUNST

EINE EINFÜHRUNG IN DIE ITALIENISCHE RENAISSANCE

VON

HEINRICH WÖLFFLIN

MIT 126 ERLÄUTERNDEN ABBILDUNGEN

VIERTE AUFLAGE



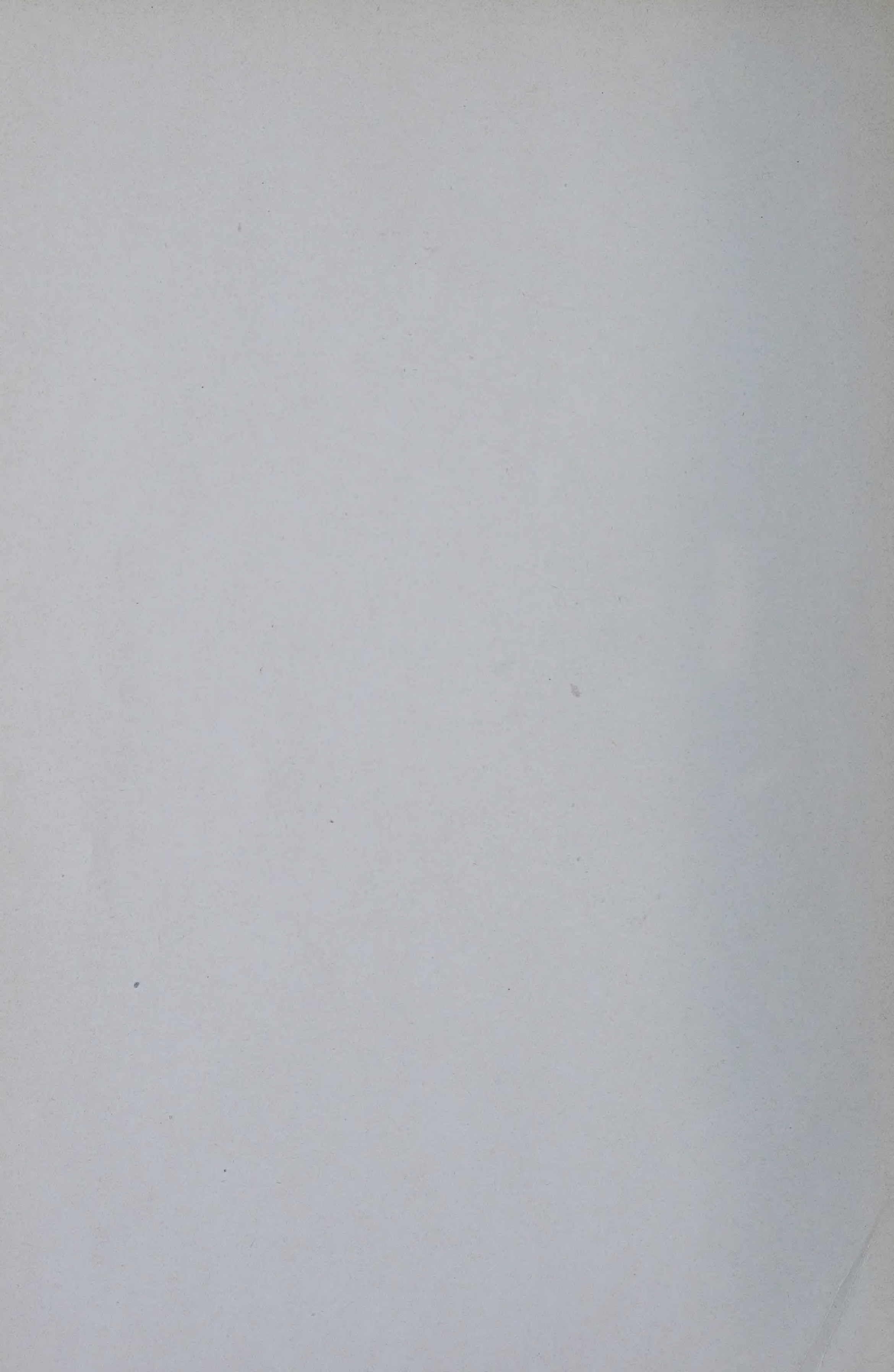
MÜNCHEN
VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.
1908.

Druck von Fr. Richter, G. m. b. H., in Leipzig

DEM ANDENKEN

JAKOB BURCKHARDTS

GEWIDMET



Vorwort zur ersten Auflage

Das Interesse des modernen Publikums, soweit es überhaupt mit bildender Kunst Fühlung nimmt, scheint sich heutzutage wieder mehr den eigentlich künstlerischen Fragen zuwenden zu wollen. Man verlangt von einem kunstgeschichtlichen Buche nicht mehr bloss die biographische Anekdote oder die Schilderung der Zeitumstände, sondern möchte etwas erfahren von dem, was Wert und Wesen des Kunstwerks ausmacht; man greift begierig nach neuen Begriffen, denn die alten Worte wollen den Dienst nicht mehr thun, und die gänzlich beiseite geschobene Ästhetik fängt wieder an, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Ein Buch wie Adolf Hildebrands „Problem der Form" ist wie ein erfrischender Regen auf dürres Erdreich gefallen. Endlich einmal neue Handhaben, der Kunst beizukommen, eine Betrachtung, die nicht nur in der Breite neuen Materials sich ausdehnt, sondern ein Stück weit in die Tiefe führt.

Der Künstler, der diese jetzt viel citierte Schrift verfasste, hat unsern kunstgeschichtlichen Bemühungen ein stachliges Kränzlein darin gewunden. Die historische Betrachtungsweise, sagt er, hat dazu geführt, mehr und mehr die Unterschiede und den Wechsel der Kunstäusserungen in den Vordergrund zu bringen; sie behandelt die Kunst als Ausfluss der verschiedenen Individuen als Persönlichkeiten, oder als Erzeugnis der verschiedenen Zeitumstände und nationalen Eigentümlichkeiten. Daraus erwächst die falsche Auffassung, als handle es sich bei der Kunst vor allem um die Beziehung zum Persönlichen und zu den nicht künstlerischen Seiten des Menschen, und jedes Wertmass für die Kunst an sich geht verloren. Die Nebenbeziehungen werden zur Hauptsache

und der künstlerische Inhalt, der unbekümmert um allen Zeitwechsel seinen inneren Gesetzen folgt, wird ignoriert.

Es kommt mir das vor, fährt Hildebrand fort, wie wenn ein Gärtner Pflanzen unter verschieden geformten Glasglocken wachsen lässt und damit den Sträuchlein lauter verschiedene Formen zu geben weiss, und man nachher sich nur mit diesen verschiedenen Formen abgeben wollte und über all den Verschiedenheiten ganz vergässe, dass es die Pflanzen sind mit ihrem innern Lebenstrieb und ihren eigenen Naturgesetzen, um die es sich handelt.

Diese Kritik ist einseitig und hart, aber vielleicht recht nützlich.[1]) Die Charakteristik der Künstlerpersönlichkeiten, der individuellen Stile und der Zeitstile wird immer eine Aufgabe der Kunstgeschichte bleiben und ein starkes menschliches Interesse erwecken, aber das grössere Thema der „Kunst" hat die historische Wissenschaft in der That fast ganz aus den Händen gegeben und einer von ihr gesonderten Kunstphilosophie überlassen, der sie doch andererseits schon so oft die Existenzberechtigung abgesprochen hat. Das Natürliche wäre, dass jede kunstgeschichtliche Monographie zugleich ein Stück Ästhetik enthielte.

Der Verfasser dieses Buches hat ein solches Ziel vor Augen gehabt. Seine Absicht war, den künstlerischen Inhalt der italienischen Klassik herauszuheben. Im Cinquecento ist die italienische Kunst reif geworden. Wer sie verstehen will, wird gut thun, den Stier bei den Hörnern zu packen, d. h. mit dem vollentwickelten Phänomen sich bekannt zu machen, weil erst hier sich das ganze Wesen ausspricht und erst hier Massstäbe des Urteils gewonnen werden können.

Die Untersuchung beschränkt sich auf die grossen mittelitalienischen Meister. Venedig hat eine analoge Entwicklung, aber es würde die Darstellung verwirrt haben, auf die venezianischen Sonderbedingungen einzugehen.

Es ist selbstverständlich, dass nur Hauptwerke angezogen sind, und auch hier muss man dem Autor noch eine gewisse Freiheit in der Auswahl und in der Behandlung zugute halten, insofern sein Plan nicht auf

[1]) Die eigentliche Analogie zu dem gerügten Gebahren der Kunsthistoriker ist nicht in dieser Gärtnergeschichte gegeben, sondern läge in einer Botanik, die nur Pflanzengeographie sein wollte.

die Schilderung der einzelnen Künstler, sondern auf die Fassung der gemeinsamen Züge, des Gesamtstils, gerichtet war.

Um dieses Ziel sicherer zu erreichen, ist dem ersten, historischen Teil zur Gegenprobe ein zweiter systematischer beigegeben, der nicht nach Persönlichkeiten, sondern nach Begriffen den Stoff ordnet, und in diesem zweiten Teil soll zugleich die Erklärung des Phänomens enthalten sein.

Das Buch will kein akademisches Buch sein, aber etwas Schulmeisterliches mag man ihm wohl anmerken, und der Verfasser bekennt gerne, dass die Erfahrungen im Verkehr mit den jungen Kunstliebhabern der Universität, die Freude des Sehenlehrens und des Sehenlernens in kunstgeschichtlichen Übungen ihn hauptsächlich zu dem verwegenen Entschluss ermutigt haben, über ein so eminent künstlerisches Thema, wie den klassischen Stil, als Nicht-Künstler seine Meinung laut werden zu lassen.

Basel, im Herbst 1898

Heinrich Wölfflin

Aus dem Vorwort zur zweiten Auflage

. . . durch eine grössere Fülle im Stofflichen oder durch breitere Darstellung, die wohl da und dort als wünschbar erachtet wurde, wäre wenig für die Hauptabsicht des Verfassers gewonnen worden: die Kunst einer ganzen Zeit einmal allseitig aufzunehmen und zu erklären. Zweifellos sollten die Fragestellungen, um das Phänomen wirklich zu fassen, noch ergänzt und verschärft werden — von dem ganzen Gebiet der Farbe ist von vornherein abgesehen worden —, einstweilen aber müssen wir versuchen, überhaupt einmal Ordnung in die Beobachtungen zu bringen. Die Begriffe „Gesinnung“, „Schönheit“, „Bildform“ geben die grossen Richtungen an und ich gestehe, dass man mich kaum empfindlicher hat missverstehen können als durch den Vorschlag, die Trennung der Kapitel „Schönheit“ und „Bildform“ wieder aufzuheben. Die Kunstgeschichte muss sich einmal auf ihre formalen Probleme besinnen, die nicht damit

erledigt sind, dass ein Schönheitsideal gegen das andere abgegrenzt, d. h. dass Stil von Stil reinlich unterschieden wird, diese formalen Probleme fangen schon viel weiter vorn an: beim Begriff der Darstellung als solcher. Hier ist noch sehr viel zu thun. Über die Entwicklung der Zeichnung, der Licht- und Schattenbehandlung, der Perspektive und Raumdarstellung u. s. w. müssen zusammenhängende Untersuchungen gemacht sein, wenn die Kunstgeschichte nicht nur Illustration der Kulturgeschichte sein will, sondern auf eigenen Füssen stehen soll. Einstweilen sehen alle diese Versuche noch etwas fadenscheinig aus, aber wenn die Zeichen nicht täuschen, so ist der Augenblick da, wo diese wichtigen Ergänzungsarbeiten aufgenommen werden, als Beiträge zu einer allgemeinen „Geschichte des künstlerischen Sehens".

Vorwort zur vierten Auflage

Das Unterscheidende dieser neuen Auflage liegt wesentlich in der reichern Illustrierung, die textlichen Veränderungen beziehen sich nur auf Einzel-Korrekturen. Neigung zu durchgreifenderer Umarbeitung wäre wohl vorhanden gewesen, denn wenn auch der Verfasser seine Ansichten noch vollkommen vertritt, so würde er doch von Darstellung und Begründung jetzt mehr verlangen, allein es stellte sich bald heraus, dass mit Flickwerk hier nichts erreicht wäre. So bildete sich der Plan, dem empfundenen Mangel mit einem besonderen Buche, das ausgeführte Analysen enthalten wird und gewissermassen als zweiter Band gelten kann, nach Kräften abzuhelfen.

Berlin, im Herbst 1907.

H. W.

Inhaltsübersicht

Einleitung

Das Wort „klassisch“ hat für uns etwas Erkältendes. Man fühlt sich von der lebendigen bunten Welt hinweggehoben in luftleere Räume, wo nur Schemen wohnen, nicht Menschen mit rotem, warmem Blut. „Klassische Kunst“ scheint das Ewig-Tote zu sein, das Ewig-Alte; die Frucht der Akademien; ein Erzeugnis der Lehre und nicht des Lebens. Und wir haben so unendlichen Durst nach dem Lebendigen, nach dem Wirklichen, dem Fassbaren. Was der moderne Mensch überall sucht, ist die Kunst, die viel Erdgeruch hat. Nicht das Cinquecento, das Quattrocento ist der Liebling unserer Generation: der entschlossene Sinn für das Wirkliche, die Naivetät des Auges und der Empfindung. Einige Altertümlichkeiten des Ausdrucks werden mit in den Kauf genommen: man will so gerne bewundern und lächeln zugleich.

Mit unversieglichem Behagen ergeht sich der Reisende in Florenz in den Bildern der alten Meister, die treuherzig und schlicht erzählen, dass wir uns mitten hinein versetzt fühlen in die guten Stuben der Florentiner, wo der Kindbetterin Besuche gemacht werden, in die Gassen und Plätze der damaligen Stadt, wo die Leute herumstehen und wo der eine oder der andere dann aus dem Bild heraus uns ansieht mit einer wahrhaft verblüffenden Selbstverständlichkeit.

Jedermann kennt Ghirlandajos Malereien in der Kirche S. Maria Novella. Wie lustig sind da die Marien- und Johannesgeschichten gegeben, bürgerlich und doch nicht kleinbürgerlich, das Leben in festlichem Glanze gesehen, mit gesunder Freude am Vielen und Bunten, an kostbaren Kleidern, an Schmuck und Geräte und reichem Bauwerk. Giebt es etwas Reizvolleres als Filippinos Bild in der Badia, wo die Madonna dem heiligen Bernhard erscheint und die feine schmale Hand ihm ins Buch legt? Und was für ein Duft von Natur in den köstlichen Mädchenengeln, die Maria begleiten und die scheu und doch neugierig, mit nur mechanisch zum Beten gefügten Händen, hinter ihrem Rock sich vordrängen und den sonderbaren fremden Mann bestaunen. Und vor dem Zauber Botticellis — muss da nicht auch Raffael weichen,

und wer den sinnlich-wehmütigen Blick seiner Augen einmal empfunden, kann der eine Madonna della Sedia noch interessant finden?

Frührenaissance das heisst uns feingliedrige, mädchenhafte Figuren mit bunten Gewändern, blühende Wiesen, wehende Schleier, luftige Hallen mit weit gespannten Bogen auf schlanken Säulen. Frührenaissance heisst alle Mannigfaltigkeit des frisch Gewachsenen, was Art und Kraft hat. Schlichte Natur und doch ein wenig Märchenpracht dabei.

Misstrauisch und ungern tritt man aus dieser munteren, bunten Welt hinüber in die hohen stillen Hallen der klassischen Kunst. Was sind das für Menschen? Ihre Gebärde berührt uns plötzlich fremd. Wir vermissen das Herzliche, das Naiv-Unbewusste. Da ist keiner, der uns vertraulich ansieht wie ein alter Bekannter. Da giebt es keine wohnlichen Gemächer mehr mit lustig zerstreutem Hausrat, nur farblose Wände und grosse schwere Architektur.

In der Tat steht der moderne nordische Mensch Kunstwerken wie der Schule von Athen oder ähnlichen Darstellungen so völlig unvorbereitet gegenüber, dass die Verlegenheit natürlich ist. Man kann es nicht verübeln, wenn jemand im Stillen fragt, warum Raffael nicht lieber einen römischen Blumenmarkt gemalt habe oder die muntere Szene, wie die Bauern auf Piazza Montanara sich rasieren lassen am Sonntag Morgen. Aufgaben sind hier gelöst worden, die mit der modernen Kunstliebhaberei in gar keinem Zusammenhang stehen, und mit unserem archaistischen Geschmack sind wir von vornherein nur wenig befähigt, diese Kunstwerke der Form zu würdigen. Wir freuen uns an der primitiven Simplizität. Wir geniessen den harten, kindlich-ungefügen Satzbau, den zerhackten, kurzatmigen Stil, während die kunstvoll gebaute, volltönende Periode ungeschätzt und unverstanden bleibt.

Aber auch da, wo die Voraussetzungen näher liegen, wo das Cinquecento die alten einfachen Themata des christlichen Stoffkreises behandelt, ist die Zurückhaltung des Publikums begreiflich. Es fühlt sich unsicher und weiss nicht, ob es die Gebärde und Gesinnung der klassischen Kunst als echt nehmen darf. Man hat so viel falsche Klassik zu schlucken bekommen, dass der Magen nach dem Herbern verlangt, wenn es nur rein ist. Man hat den Glauben an die grosse Gebärde verloren. Man ist schwach geworden und misstrauisch und hört überall nur das Theatralische heraus und die leere Deklamation.

Und vollends ist das unbefangene Zutrauen erschüttert worden durch die immer wiederholten Einflüsterungen, das sei gar keine originale Kunst; sie sei abgeleitet von der Antike; die Marmorwelt des längst versunkenen Altertums habe die kalte Geisterhand ertötend über das blühende Leben der Renaissance gelegt.

Und doch ist die klassische Kunst nichts als die natürliche Fortsetzung des Quattrocento und eine vollkommen freie Äusserung des italienischen Volkes. Sie ist nicht entstanden in Nachahmung eines fremden Vorbildes — der Antike —, sie ist kein Produkt der Schule, sondern erwachsen auf offenem Felde, in der Stunde des kräftigsten Wuchses.

Für unser Bewusstsein ist dieses Verhältnis nur verdunkelt worden, weil man — und darin möchte der eigentliche Grund der Vorurteile gegen den italienischen Klassizismus liegen — ein durch und durch national Bedingtes als ein Allgemeines genommen hat und Gestaltungen, die nur auf einem bestimmten Boden und unter einem bestimmten Himmel Leben und Sinn haben, unter ganz anderen Verhältnissen wiederholen wollte. Die Kunst der Hochrenaissance in Italien bleibt eine italienische Kunst und die „ideale" Steigerung der Wirklichkeit, die hier vor sich gegangen ist, ist doch nur die Steigerung der italienischen Wirklichkeit gewesen.

Schon Vasari hat so eingeteilt, dass mit dem 16. Jahrhundert ein neuer Abschnitt beginnt, jene Epoche, der gegenüber das Frühere nur als Vorstufe und Vorbereitung erscheinen soll. Er fängt den dritten Teil seiner Künstlergeschichte an mit Lionardo. Lionardos Abendmahl entstand im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, es ist das erste grosse Werk der neuen Kunst. Gleichzeitig setzt Michelangelo ein, der fast um 25 Jahre jünger, schon mit seinen Erstlingsarbeiten ganz neue Dinge sagt. Zeitgenosse von ihm ist Fra Bartolommeo. Wieder in einem Abstand von fast zehn Jahren folgt Raffael und mit ihm geht Andrea del Sarto nah zusammen. Es ist in rundem Ausdruck das Viertel-Jahrhundert von 1500—1525, das für den klassischen Stil innerhalb der florentinisch-römischen Kunst in Betracht kommt.

Es ist nicht leicht, von dieser Epoche eine Gesamtanschauung zu gewinnen. So bekannt uns von Jugend auf die Hauptstücke aus Kupferstichen und Reproduktionen aller Art sein mögen, es bildet sich nur langsam eine zusammenhängende und lebendige Vorstellung von der Welt, die diese Früchte getragen. Mit dem Quattrocento ist es anders. Das 15. Jahrhundert steht uns in Florenz noch immer leibhaftig vor Augen. Zwar ist vieles verschleppt, vieles von seinem natürlichen Ort in die Museumsgefängnisse abgeführt worden, aber immerhin, es giebt noch genug Räume, wo man die Luft jener Zeit zu atmen glaubt. Das Cinquecento ist fragmentarischer erhalten und überhaupt nur unvollständig zum Ausdruck gekommen. Man hat in Florenz das Gefühl, dass dem

breiten Unterbau des Quattrocento die Krönung fehle. Man sieht nicht recht die Endigung der Entwicklung. Ich will nicht reden von dem frühen Export der Tafelbilder ins Ausland, so dass von Lionardo z. B. fast gar nichts mehr in Italien ist, aber von Anfang an verzetteln sich die Kräfte. Lionardos Abendmahl, das notwendig nach Florenz gehörte, befindet sich in Mailand. Michelangelo ist halb zum Römer geworden und Raffael ganz. Von den römischen Aufgaben aber ist die sixtinische Decke eine Absurdität, eine Qual für den Künstler und für den Beschauer, und Raffael hat seine Bilder im Vatikan teilweise an Wände malen müssen, wo man sie nie ordentlich sehen kann. Dann: wie viel ist überhaupt zustande gekommen? wie viel aus der kurzen Periode der Höhe nicht bloss Projekt geblieben oder einem frühen Untergang anheimgefallen? Lionardos Abendmahl selbst ist nur ein Trümmerwerk. Sein grosses Schlachtbild, das für Florenz bestimmt war, ist nie vollendet worden und selbst im Karton verloren gegangen. Das gleiche Schicksal teilen Michelangelos „badende Soldaten". Das Juliusgrab ist unausgeführt geblieben bis auf ein paar einzelne Figuren, und die Lorenzofassade, die ein Spiegel der toskanischen Architektur und Plastik hätte werden sollen, ebenfalls. Die Mediceerkapelle kann nur als halber Ersatz gelten, da sie schon an der Grenze des Barock steht. Die klassische Kunst hat kein Monument grossen Stils zurückgelassen, wo Architektur und Bildnerei in reinem Ausdruck zusammengegriffen hätten; und die Hauptaufgabe der Baukunst, auf die sich alle Kräfte sammelten, der römische St. Peter, hat schliesslich doch kein Denkmal des Zeitalters der Hochrenaissance werden dürfen.

So könnte man die klassische Kunst mit der Ruine eines nie ganz vollendeten Baues vergleichen, dessen ursprüngliche Form aus weithin zerstreuten Bruchstücken und unvollkommenen Überlieferungen ergänzt werden muss und die Behauptung hat vielleicht nicht Unrecht, dass von der ganzen italienischen Kunstgeschichte keine Epoche weniger bekannt sei als das goldene Zeitalter.



ERSTER TEIL



I. Vorgeschichte

Am Anfang der italienischen Malerei steht Giotto. Er ist es, der der Kunst die Zunge gelöst hat. Was er malte, spricht, und seine Erzählungen werden zum Erlebnis. Im weiten Umfange menschlicher Empfindung hat er sich ergangen, biblische Geschichten erzählt er und Legenden der Heiligen, und überall ist es lebendiges, überzeugendes Geschehen. Das Ereignis ist in seinem Kern erfasst und die Szene wird uns vorgeführt mit dem ganzen Eindruck auf die Umgebung, so wie sie sich zugetragen haben musste. Giotto übernimmt die gemütvolle Art, die heiligen Geschichten auszudeuten und mit intimen Einzelzügen auszustatten, wie man es damals von den Predigern und Dichtern aus der Richtung des heiligen Franz zu hören bekam; allein nicht in dem poetischen Erfinden, sondern in dem malerischen Darstellen liegt das Wesentliche seiner Leistung, in dem Sichtbarmachen von Dingen, die bis dahin in Bildern niemand hatte geben können. Er hatte das Auge für das Sprechende in der Erscheinung und die Malerei hat vielleicht nie ihre Ausdrucksgrenze auf einen Anlauf weiter hinausgeschoben als damals. Man darf sich Giotto nicht vorstellen nach Art eines christlichen Romantikers, als ob er die Herzensergiessungen eines Franziskaner Klosterbruders in der Tasche getragen hätte und seine Kunst erblüht wäre unter dem blossen Anhauch jener grossen Liebe, mit der der Heilige von Assisi den Himmel auf die Erde zog und die Welt zum Himmel machte. Er war kein Schwärmer, sondern ein Mann der Wirklichkeit; kein Lyriker, sondern ein Beobachter; ein Künstler, der sich nie zu hinreissendem Ausdruck erhitzt, der aber immer ausdrucksvoll und klar spricht.

An Innigkeit der Empfindung und an leidenschaftlicher Kraft wird er von andern übertroffen. Giovanni Pisano, der Bildhauer, giebt in seinem sprödern Material mehr Seele als Giotto, der Maler. Die Geschichte der Verkündigung lässt sich im Geiste des Jahrhunderts überhaupt nicht zarter geben, als wie sie Giovanni auf dem Relief der Pistojeser Kanzel erzählt hat, und in seinen leidenschaftlichen Szenen spürt man etwas von dem heissen Atem Dantes. Allein gerade das war

sein Verderben. Er überstürzt sich im Ausdruck. Das Körperliche wird von dem Empfindungsausdruck förmlich aufgezehrt und die Kunst musste verwildern.

Giotto ist ruhiger, kühler, gleichmässiger. Unendlich populär, weil jeder ihn verstehen konnte. Das Volkstümlich-Derbe liegt ihm näher als das Feine. Immer ernst und auf das Bedeutsame bedacht, sucht er seine Wirkung in der Klarheit, nicht in der schönen Linie. Es ist sehr auffallend, von den melodiösen Linienführungen der Gewänder, von dem rhythmisch-schwungvollen Gehen und Sich-Tragen, was damals Stil war, hat er fast keine Spur. Neben Giovanni Pisano ist er schwer und neben Andrea Pisano, dem Meister der Erzthür am Baptisterium von Florenz, ist er einfach hässlich. Wenn Andrea bei der Heimsuchung die zwei Frauen sich umarmen lässt und noch eine begleitende Dienerin dazu stellt, so ist das wie ein Gesang, Giotto mit seinem Lineament ist sehr hart, aber — ausserordentlich ausdrucksvoll. Die Linie seiner Elisabeth (Padua, Arena), die sich beugt und dabei der Maria ins Auge sieht, vergisst man nicht; bei Andrea Pisano bleibt nur die Erinnerung an ein schönes Wogen und Zusammenklingen von Kurven.

Der Höhepunkt von Giottos Kunst liegt in den Malereien von S. Croce. In der Klärung der Erscheinung ist er hier weit über seine früheren Arbeiten hinausgekommen und in der Komposition geht er auf Wirkungen aus, die ihn — der Intention nach — mit Meistern des 16. Jahrhunderts in eine Linie bringen. Seine unmittelbaren Nachfolger haben ihn hier nicht mehr verstanden. Vereinfachung und Konzentration wird wieder preisgegeben, man will vor allem reich und vielfältig sein, die Bilder sollen mehr Tiefe haben und werden dabei wirr und unsicher in der Erscheinung. Da kommt mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts ein neuer Maler, der mit gewaltigem Ruck die Dinge einrenkt und die sichtbare Welt bildlich festlegt: Masaccio.

Man sollte in Florenz nicht versäumen, unmittelbar hintereinander Giotto und Masaccio zu sehen, um des Unterschieds in aller Schärfe bewusst zu werden. Der Abstand ist ungeheuer.

Vasari hat über Masaccio ein Wort, das trivial klingt: Er habe erkannt, sagt er, dass die Malerei nichts anderes sei als die Nachahmung der Dinge, wie sie sind.[1]) Man kann fragen, warum das nicht ebensogut von Giotto hätte gesagt werden können? Es liegt wohl ein tieferer Sinn in dem Satz. Was uns jetzt so natürlich scheint, dass die Malerei den Eindruck der Wirklichkeit wiedergeben solle, war es nicht immer. Es gab eine Zeit, wo man diese Forderung gar nicht

[1]) Vasari, le vite (ed. Milanesi) II. 288.

kannte, deswegen nicht, weil es von vornherein unmöglich schien, auf der Fläche die räumliche Wirklichkeit allseitig zu reproduzieren. Das ganze Mittelalter hat so gedacht und sich mit einer Darstellung begnügt, die nur Anweisungen auf die Dinge und ihr Verhältnis im Raum enthielt, aber durchaus nicht mit der Natur sich vergleichen wollte. Es ist falsch, zu glauben, ein mittelalterliches Bild sei jemals mit unseren Begriffen von illusionärer Wirkung angesehen worden. Gewiss war es einer der grössten Fortschritte der Menschheit, als man anfing, diese Beschränkung als ein Vorurteil zu empfinden, und an die Möglichkeit glaubte, trotz ganz verschiedener Mittel in der Wirkung doch etwas zu erreichen, was dem Eindruck der Natur gleichkäme. Einer allein kann solche Umbildungen nicht vollziehen, auch eine Generation nicht. Giotto hat manches gethan, Masaccio aber hat soviel dazugefügt, dass man wohl sagen kann, er zuerst sei durchgebrochen zu der „Nachahmung der Dinge, wie sie sind."

Er überrascht uns zunächst mit der vollkommenen Bewältigung des Raumproblems. Zum erstenmal ist das Bild eine Bühne, die unter Festhaltung eines einheitlichen Augenpunktes konstruiert ist, ein Raum, in dem Menschen, Bäume, Häuser ihren bestimmten, geometrisch nachrechenbaren Platz haben. Bei Giotto klebt noch alles zusammen, er lässt Kopf über Kopf erscheinen, ohne sich genügende Rechenschaft zu geben, wie die Körper Platz fänden, und die Architektur des Hintergrundes ist ebenfalls nur angeschoben als eine unsicher schwankende Coulisse, die im Grössenverhältnis gar keinen realen Bezug zu den Menschen hat. Masaccio giebt nicht nur mögliche, bewohnbare Häuser, die Räumlichkeit der Bilder ist klar bis in die letzten Landschaftslinien. Er nimmt den Augenpunkt in der Höhe der Köpfe, die Figuren auf der ebenen Bühne haben also alle gleiche Scheitelhöhe; mit welcher Festigkeit wirkt nun so eine Reihe von drei Profilköpfen hintereinander, die etwa durch einen vierten Facekopf abgeschlossen wird! Schritt für Schritt werden wir in die Tiefe des Raumes hineingezogen, alles schichtet sich klar hintereinander und will man die neue Kunst in ganzer Glorie schauen, so gehe man nach S. M. Novella und sehe das Fresko der Dreifaltigkeit, wo mit Hilfe der Architektur und unter Ausnutzung der Überschneidungen vier Zonen nach der Tiefe mit stärkster Raumwirkung entwickelt sind. Giotto erscheint daneben völlig flach. Seine Fresken in S. Croce wirken wie ein Teppich, die gleichmässig blaue Farbe des Himmels bindet an sich schon die verschiedenen Bilder übereinander zu einer flächenartigen Wirkung zusammen. Es scheint, dass die Idee ganz fern lag, einen Ausschnitt der Wirklichkeit festzuhalten: die abgegrenzte Fläche ist möglichst gleichmässig bis oben hin ausgefüllt,

als ob sie nur ornamental zu verzieren sei.[1]) Ringsherum laufen Bänder mit mosaizierten Mustern, und wenn nun eben diese Muster sich auch im Bild wiederholen, so wird die Phantasie zu gar keiner Unterscheidung zwischen Einrahmung und Eingerahmtem veranlasst und der Eindruck der flächenhaften Wanddekoration muss notwendig sich aufdrängen. Masaccio rahmt unmittelbar mit (gemalten) Pilastern ein und sucht die Illusion zu erwecken, dass das Bild hinter diesen sich noch fortsetze.

Giotto hat nur einen ganz schwachen Körperschatten angegeben und den Schlagschatten meist ganz ignoriert. Nicht dass er ihn nicht gesehen hätte, aber es schien ihm überflüssig, darauf einzugehen. Er empfand ihn als eine störende Zufälligkeit im Bild, die die Sache nicht verdeutliche. Bei Masaccio werden Licht und Schatten zu Momenten von primärer Wichtigkeit. Ihm kam es darauf an, das „Sein“ zu geben, die Körperlichkeit in der ganzen Kraft der Naturwirkung. Nicht sein eigentümliches Körper- und Massengefühl ist hier das Entscheidende, nicht die Gewalt seiner Schultern oder das Gedrungene seiner Menschenhaufen: wie er einen blossen Kopf behandelt mit ein paar wuchtigen Markierungen der Form, so giebt er schon einen völlig neuen Eindruck. Das Volumen spricht hier mit unerhörter Kraft. Und so bei aller anderen Gestalt. Es ist nur konsequent, dass auch die lichte Farbe der älteren Bilder mit ihrer schattenhaften Erscheinung durch ein „körperhafteres“ Kolorit ersetzt wird.

Die ganze Bilderscheinung ist gefestigt und hier hat dann auch die Beobachtung ihren Platz, die Vasari gemacht hat, dass bei Masaccio die Menschen zum erstenmal fest auf den Füssen stünden.

Dazu kommt noch etwas anderes, das geschärfte Gefühl für das Persönliche, das Individuell-Besondere. Auch Giotto differenziert seine Figuren, allein es sind nur allgemeine Unterscheidungen, bei Masaccio stehen wir ganz klar bezeichneten individuellen Charakteren gegenüber. Man spricht von dem neuen Zeitalter als dem Jahrhundert des „Realismus“. Das Wort ist freilich durch so viele Hände schon gegangen, dass es keinen reinen Sinn mehr hat. Es klebt ihm etwas Proletariermässiges an, ein Schein von verbitterter Opposition, wo die brutale Hässlichkeit sich aufzwängen will und ihr Recht fordert, weil sie eben auch da ist in der Welt. Der quattrocentistische Realismus aber ist seinem Wesen nach freudig. Es ist die gesteigerte Wertschätzung, die die neuen

---

[1]) Es ist ein Fortschritt, den die Kunstanschauung in den letzten Jahren gemacht hat, dass der dekorative Flächenstil des Giotto als etwas Prinzipielles erkannt worden ist, doch muss man vor der Einseitigkeit warnen, darin nun die künstlerische Hauptsache sehen zu wollen.

Elemente bringt. Und nun geht das Interesse nicht nur auf den Charakterkopf, sondern es wird auch die ganze Fülle individueller Haltung und Bewegung heraufgehoben in das Reich des Darstellungswürdigen, man geht ein auf den Willen und die Launen jedes besonderen Stoffes und freut sich an der eigensinnigen Linie. Die alten Schönheitsformeln schienen der Natur Gewalt anzuthun, die geschwungene Haltung, das reiche Undulieren der Draperie werden als blosse schöne Phrasen empfunden, deren man müde geworden ist. Ein mächtiges Wirklichkeitsbedürfnis will sich befriedigen, und wenn irgend etwas den reinen Glauben an den Wert der neu erfassten Sichtbarkeit beweist, so ist es der Umstand, dass selbst die Himmlischen erst glaubhaft erscheinen im irdischen Gewand, mit individuellen Zügen und ohne eine Spur von Idealität in der Präsentation.

Es ist nicht ein Maler, sondern ein Bildhauer, in dem zunächst der neue Geist am allseitigsten sich offenbaren sollte. Massaccio ist ganz jung gestorben, und hat sich also nur kurz aussprechen können, Donatello aber lagert sich breit über die ganze erste Hälfte des 15. Jahrhunderts, seine Arbeiten bilden lange Reihen und er ist wohl überhaupt die bedeutendste Persönlichkeit des Quattrocento. Er nimmt die besonderen Aufgaben der Zeit mit einer Energie auf, dass ihm keiner gleichkommt, und geht doch niemals unter in der Einseitigkeit eines zügellosen Realismus. Er ist ein Menschenbildner, der der charakteristischen Form nachdrängt bis in alle Tiefen der Hässlichkeit und der dann wieder ganz rein und ruhig das Bild einer stillen grossen zauberischen Schönheit wiederspiegelt. Es giebt Gestalten von ihm, in denen er den Inhalt einer absonderlichen Individualität bis auf den Bodensatz ausschöpft, und daneben entstehen Figuren wie der bronzene David, wo das Schönheitsgefühl der hohen Renaissance schon vollkommen klar anklingt. Bei alledem ist er ein Erzähler von unübertrefflicher Lebendigkeit und Kraft im dramatischen Effekt. Eine Tafel wie das Salomerelief in Siena darf füglich als die beste Erzählung des Jahrhunderts bezeichnet werden. Später nimmt er in den Antoniuswundern zu Padua geradezu Probleme cinquecentistischer Art auf, indem er affektvoll erregte Massen ins Bild einführt, die neben den ruhigen Assistenzreihen zeitgenössischer Bilder einen wahrhaft denkwürdigen Anachronismus vorstellen.

Das Gegenstück zu Donatello in der zweiten Hälfte des Quattrocento ist Verrocchio (1435—1488), ihm nicht vergleichbar an persönlicher Grösse, aber der klare Repräsentant der neuen Ideale einer neuen Generation.

Man spürt seit der Mitte des Jahrhunderts ein wachsendes Verlangen nach dem Feinen, Zartgliederigen, Eleganten. Die Körper ver-



Donatello. David

lieren das Derbe, sie sind von schlankerer Art, dünn in den Gelenken. Der grosse einfache Strich löst sich auf in eine kleinere, zierlichere Bewegung. Man gewinnt Freude an der präzisen Modellierung. Die feinsten Hebungen und Senkungen werden nachempfunden. Man sucht das Bewegte, die Spannung statt des Ruhigen und Geschlossenen, die Finger spreizen sich mit einer bewussten Eleganz, es giebt viel Drehung und Neigung der Köpfe, viel Lächeln und gefühlvolles Aufwärtsblicken. Ein preziöses Wesen greift Platz, neben dem die natürliche Empfindung sich nicht immer hat halten können.

Der Gegensatz drückt sich schon deutlich aus, wenn man den Bronze-David Verrocchios mit der gleichen Figur Donatellos zusammenhält. Aus dem derben Jungen ist ein feingliederiger Knabe geworden, noch ganz mager, dass viele Formen sichtbar seien, mit spitzem Ellenbogen, der recht absichtlich bei dem eingestemmten Arm in die Hauptsilhuette aufgenommen ist.[1]) In den Gliedern ist überall Spannung, das abgestreckte Bein, das durchgedrückte Knie, der gestraffte Arm mit dem Schwert — wie sehr kontrastiert das mit dem ruhigen Zug in Donatellos Figur. Das ganze Motiv ist auf einen Bewegungseindruck hin erfunden. Und Bewegung verlangt man nun auch vom Ausdruck des Kopfes, es gleitet ein Lächeln über die Züge des jugendlichen Siegers. Der aufs Zierliche gerichtete Geschmack befriedigt sich in den Detailformen der Rüstung, die delikat die feinen Linien des Körpers begleitet und unterbricht, und betrachtet man die Durchbildung im Nackten, so erscheint der summarisch vorgehende Donatello beinahe leer gegenüber dem Formenreichtum Verrocchios.

Dasselbe Schauspiel bietet eine Vergleichung der zwei Reiterfiguren, des Gattamelata in Padua und des Colleoni in Venedig. Verrocchio

---

[1]) Die Abbildung giebt leider nicht ganz die reine Frontansicht. Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst 1894 und 1895: „Wie man Skulpturen aufnehmen soll“ (Wölfflin).

zieht alle Schrauben an: im Sitzen des Reiters und in der Bewegung des Pferdes. Sein Colleoni reitet mit ganz gesteiften Beinen und das Pferd drängt in einer Weise vorwärts, dass man den Eindruck des Ziehens bekommt. Wie der Kommandostab gefasst ist, wie der Kopf abgedreht ist, liegt in der gleichen Geschmacksrichtung. Donatello erscheint daneben unendlich einfach und anspruchslos. Und wieder giebt er seine grossen Flächen ungebrochen und kahl, wo Verrocchio abteilt und ins Minutiöse detailliert. Das Pferdegeschirr soll die Flächen verkleinern. An sich ist das Rüstzeug ebenso wie die Behandlung der Mähne ein sehr lehrreiches Stück spätquattrocentistischer Dekorationskunst. In der Durcharbeitung der Muskelteile aber ist der Künstler soweit gegangen, dass bald darauf das Urteil entstand, Verrocchio habe ein Pferd gemacht, dem die Haut abgezogen sei.[1]) Die Gefahr, ins Kleinliche sich zu verlieren, lag offenbar nahe.



Verrocchio. David

Verrocchio hat seinen Hauptruhm als Arbeiter in Bronze. Es wurden damals die eigentlichen Vorzüge des Materials entwickelt, wo man darauf ausging, die Masse aufzulösen, die Figur auseinanderzuziehen und fein zu silhuettieren. Auch nach der malerischen Seite besass das Erz Schönheiten, die man erkannte und ausbeutete. Der wuchernde Faltenreichtum eines Gewandes wie bei der Thomasgruppe an Orsanmichele rechnet neben dem Linieneindruck auch schon auf die Wirkung blitzender Glanzlichter, dunkler Schatten und flimmernder Reflexe.

Die Marmorarbeiter fanden bei dem neuen Geschmack erst recht ihre Rechnung. Das Auge war für die ganz leisen Nuancierungen empfindlich geworden. Man behandelte den Stein mit einer unerhörten Delikatesse. Desiderio meisselt seine köstlichen Fruchtkränze und stellt in den Büsten junger Florentinerinnen das lachende Leben vor uns hin. Antonio Rossellino und der etwas breitere Benedetto da Majano wetteifern im Reichtum des Ausdrucks mit der Malerei. Das weiche Fleisch der Kinder weiss jetzt der Meissel zu geben, so gut wie die feinen Schleierchen des Kopfschmuckes. Und sieht man genauer zu, so

[1]) Pomponius Gauricus, de sculptura (ed. Brockhaus) p. 220.

hat gewiss irgendwo der Luftzug das Ende eines Tuches aufgehoben, dass ein lustiges Faltengekräusel entsteht. Mit architektonischen und landschaftlichen Perspektiven wird der Reliefgrund weit hinein vertieft, ja man kann sagen, dass es bei aller Flächenbehandlung auf den Eindruck eines lebendigen Zitterns und Flirrens abgesehen ist.

Die typischen alten Aufgaben der Plastik werden wo immer möglich ins Bewegte umstilisiert. Der knieende Leuchterengel, wie ihn Luca della Robbia schlicht und schön gebildet hat, genügt nicht mehr: auch er wird zu eilendem Heranstürmen aufgerufen und so entsteht eine Figur wie



Antonio Rossellino. Madonnenrelief

Benedettos kandelabertragender Engel in Siena. Mit lächelndem Gesicht und munterer Wendung des Kopfes macht das Kammerkätzchen seinen eiligen Knix, indes der vielfältelige Rock flatternd um die feinen Knöchel schlägt. Die höhere Steigerung solcher Lauffiguren sind dann die fliegenden Engel, die mit gewaltigem Linienaufruhr in den dünnen Gewändern die Luft zu durchschneiden scheinen, indem sie, reliefmässig gearbeitet und einer Wand angeheftet, den Eindruck von freien Figuren uns vortäuschen. (Antonio Rossellino, Grabmal des Kardinals von Portugal in San Miniato.)

Ganz parallel mit dieser Bildhauergruppe des feinen Stils gehen die Maler in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Für den Geist des Zeitalters sind sie natürlich noch weit aufschlussreicher. Sie sind es,



Luca della Robbia
Leuchtertragender Engel

die unsere Vorstellung von dem quattrocentistischen Florenz bedingen und wenn man von Frührenaissance spricht, denkt man schlechterdings zunächst an Botticelli und Filippino und an die festlichen Bilder Ghirlandajos.

Die unmittelbare Nachfolge des Masaccio ist bezeichnet durch Fra Filippo Lippi, der sich an den Fresken der Brancacci-Kapelle gebildet und um die Mitte des Jahrhunderts in den Chormalereien des Doms von Prato ein sehr respektables Werk geliefert hat. Es fehlt ihm nicht an Grösse, und als „Maler" im besonderen Sinne steht er ganz eigenartig da. Seine Tafelbilder behandeln Dinge wie das dämmerige Waldinnere, die erst mit Correggio wiederkommen, und in seinen Fresken ist er an koloristischem Reiz den Florentinern des ganzen Jahrhunderts überlegen. Ja, wer die Apsis des Domes von Spoleto gesehen hat, wo er in der Krönung der Maria im Himmel ein grosses, farbiges Wunderspiel geben wollte, wird gestehen, dass etwas gleiches überhaupt nicht wieder vorkommt. Bei alledem sind seine Bilder schlecht gebaut, sie leiden an einer Raumenge und Raumunklarheit und wieder an einer Verzettelung, dass man beklagen muss, wie wenig er die Errungenschaften Masaccios zu benutzen im stande war: es galt für die kommende Generation noch vieles ins Reine zu bringen. Und sie hat das gethan. Tritt man nach einem Besuch in Prato bei Ghirlandajo ein und besieht sich die Fresken von S. M. Novella in Florenz, so ist man erstaunt, wie klar und ruhig er



Benedetto da Majano
Leuchtertragender Engel

wirkt, wie der Raum von selbst sich erklärt und in wie sicherer Erscheinung, durchsichtig und fassbar, das Ganze sich darstellt. Und ähnliche Vorzüge machen sich bei solchem Vergleich auch bei einem Filippino oder Botticelli geltend, die ein viel unruhigeres Blut in den Adern haben als Ghirlandajo.

Botticelli (1446 – 1510) ist ein Schüler der Fra Filippo gewesen, doch merkt man das nur in den allerersten Arbeiten. Es waren zwei ganz verschiedene Temperamente: der Frate mit seinem breiten Lachen und dem gleichmässig gutmütigen Behagen an den Dingen der Welt und Botticelli drängend, heiss, innerlich immer erregt, ein Künstler, dem die malerische Oberfläche wenig sagt, der in heftigen Linien sich ausspricht und der seinen Köpfen jederzeit eine Fülle von Charakter und Ausdruck giebt. Man kennt seine Madonna mit dem schmalen Gesicht, der Mund ist stumm, die Augen schwer und trübe; das ist ein ganz anderer Blick als das vergnügte Zwinkern Filippos. Seine Heiligen sind nicht gesunde Leute, denen es gut geht, er giebt bei Hieronymus das innerlich verzehrende Feuer und ist ergreifend in dem Ausdruck von Schwärmerei und Askese bei dem jugendlichen Johannes. Es ist ihm Ernst bei den heiligen Geschichten und der Ernst steigert sich mit dem Alter, wo er allen Reiz der äusseren Erscheinung preisgiebt. Seine Schönheit hat etwas Abgehärmtes und auch wenn er lächelt, erscheint es nur wie ein flüchtiges Aufleuchten. Wie wenig Freudigkeit ist in dem Tanz der Grazien auf dem Frühlingsbild, und was für Körper sind das! Die herbe Magerkeit des unentwickelten Alters ist zum Ideal des Zeitalters geworden, in der Bewegung sucht man das Gespannte und Eckige, nicht die gesättigte Kurve, und in aller Form das Feine und Spitze, nicht das Völlige und Runde. Man ist zierlich in der Darstellung der Gräser und Blümchen am Boden, in dünnen Geweben und künstlichem Schmuck und geht hier bis ins Phantastische. Indessen ist das beschauliche Verweilen beim Einzelnen durchaus nicht Botticellis Art. Auch im Nackten verleidet ihm das emsige Detaillieren bald und er sucht eine vereinfachte Darstellung mit grösserem Linienzug zu gewinnen. Dass er ein eminenter Zeichner war, anerkennt sogar noch Vasari, trotz michelangelesker Erziehung. Seine Linie ist immer anregend und temperamentvoll. Sie hat etwas Hastiges. In der Darstellung der eiligen Bewegung ist er unvergleichlich wirksam. Es gelingt ihm sogar Fluss in grosse Massen zu bringen und wo er dann das Bild einheitlich um eine Mitte ordnet, entsteht etwas Spezifisch-Neues von grosser Folgewichtigkeit. In diesem Sinne sind seine Kompositionen zur Anbetung der Könige anzuführen.

Filippino Lippi (ca. 1459—1504) wird mit Botticelli in einem



Botticelli. Die tanzenden Grazien

Atemzuge genannt. Die gleiche Atmosphäre verbindet zwei verschiedene Individualitäten zu ähnlicher Erscheinung. Als Erbteil des Vaters besitzt Filippino zunächst eine Dosis von koloristischem Talent, das Botticelli nicht hatte. Die Oberfläche, die Haut der Dinge reizt ihn. Er behandelt das Inkarnat delikater als irgend ein anderer. Er giebt dem Haar Weichheit und Glanz: was für Botticelli nur ein Linienspiel war, ihm ist es ein malerisches Problem. Er ist sehr gewählt in der Farbe, namentlich in den blauen und violetten Tönen. Seine Linie ist milder, welliger; man kann sagen, er habe in der Empfindung etwas Weibliches. Es giebt frühe Bilder Filippinos von entzückender Zartheit der Empfindung und Durchführung. Manchmal erscheint er fast zu weich. Der Johannes auf dem Bilde der Maria mit vier Heiligen von 1486 (in den Uffizien) ist nicht der herbe Wüstenprediger, sondern ein gefühlvoller Schwärmer. Der Dominikaner auf demselben Bilde fasst sein Buch nicht mehr mit geschlossener Hand, sondern balanziert es nur noch auf dem Ballen mit einem Stück Tuch dazwischen, und gleich höchst sensiblen Fühlhörnern regen sich die beweglichen feinen Finger. Die spätere Entwicklung entspricht nicht diesen Anfängen. Das innere Vibrieren wird zu einer krausen äusseren Bewegung, die Bilder werden unruhig und wirr, und

der Maler, der ernsthaft und gehalten die Kapelle Masaccios bei den Karmelitern zu vollenden wusste, ist in den späteren Fresken in S. M. Novella nur schwer mehr wiederzuerkennen. Er ist unendlich reich in äusserem Zierrat und was bei Botticelli nur angedeutet ist, das Phantastische und Übermässige, ist bei ihm ein stark ausgeprägter Zug. Er stürzt sich aufs Bewegte und wirkt manchmal durch die Fülle der Bewegung prachtvoll — die Himmelfahrt der Maria in S. M. sopra Minerva (in Rom) mit den bacchantisch schwärmenden Engeln ist eine rechte Jubelszene —, dann gefällt er sich wieder in der blossen Unruhe und wird sogar roh und trivial. Wenn er das Martyrium des Philippus malt, so muss es der Moment sein, wo das Kreuz an Seilen emporgezogen, in der Luft herumbaumelt. Von der fratzenhaften Kostümierung auf dem Bilde nicht zu sprechen. Man hat den Eindruck, es sei ein sehr grosses Talent aus Mangel an innerer Disziplin hier verlottert und es ist verständlich, dass Leute von viel gröberer Organisation wie Ghirlandajo, ihm den Rang abgelaufen haben. In S. M. Novella, wo beide Wand an Wand zusammenstehen, hat man die zappeligen Geschichten Filippinos bald satt, während Ghirlandajo, gediegen und bieder, sein Publikum mit einem wahren dauerhaften Behagen erfüllt.

An übermässiger Empfindsamkeit hat Ghirlandajo (1449—1494) nie gelitten, er hat ein massives Gemüt, aber sein offener munterer Sinn, seine Freude am Festlich-Lebendigen gewinnt ihm gleich die Sympathie. Er ist sehr unterhaltend und man erfährt bei ihm weitaus am meisten vom Leben in Florenz. Das Inhaltliche der Geschichten nimmt er leicht. Im Chor von S. M. Novella hätte er das Leben der Maria und des Täufers zu erzählen gehabt, er hat es auch erzählt, aber wer die Geschichte nicht kennt, wird sie bei ihm kaum begreifen. Was hat Giotto gemacht aus dem Tempelgang der Maria! Wie eindringlich führt er uns die Szene vor: Die kleine Maria, die aus eigenem Willen die Treppen des Tempels hinaufschreitet, der Priester, der sich ihr entgegenbeugt, die Eltern, die mit Blick und Händen das Kind begleiten. Bei Ghirlandajo ein geputztes Schulmädchen, kokett seitwärts blickend trotz der Eile des Laufes; der Priester kaum sichtbar, weil er von einem Pfeiler überschnitten wird und die Eltern in gleichgültiger Pose das Schauspiel hinnehmend. Bei der Vermählung kommt Maria in unwürdiger Hast zum Ringwechsel und die Heimsuchung ist nichts anderes als eine hübsche, aber ganz profane Begrüssung von zwei Damen auf der Promenade. Dass im Bilde der Verkündigung des Engels an Zacharias der eigentliche Vorgang völlig überwuchert ist von den vielen Porträtfiguren im Vordergrund, die teilnahmlos assistieren, ist für Ghirlandajo nicht anstössig.

Er ist ein Schilderer, kein Erzähler. Das Objekt an sich macht ihm

Freude. Er hat vortrefflich lebendige Köpfe, aber wenn Vasari den Ausdruck von Gemütsbewegungen bei ihm lobt, so ist das ein Urteil, das nicht zutrifft. Er ist besser im Ruhigen als im Bewegten. Szenen wie den Kindermord möchte man von Botticelli lieber sehen als von ihm. Für gewöhnlich hält er sich an die einfach ruhige Präsentation und zahlt dem Zeitgeschmack für Bewegung seinen Tribut nur etwa in einer eilenden Magd oder dgl. Figuren. Seine Beobachtung ist nirgends intim. Während damals in Florenz eine Reihe von Leuten höchst eindringlich die Probleme der Modellierung und der Anatomie, der Farbentechnik und der Luftperspektive behandelten, begnügt er sich mit den allgemeinen Errungenschaften. Er ist kein Experimentierer, kein Entdecker in malerischen Dingen, aber ein Künstler, der die Durchschnittsbildung seiner Zeit besitzt und damit auf neue monumentale Wirkungen losgeht. Er führt seine Kunst aus dem kleinen Stil heraus zu grösseren Massenwirkungen. Er ist reich und doch klar, festlich und manchmal sogar gross. Der Zug der fünf Frauen bei der Geburt Mariä hat seines gleichen nicht mehr im 15. Jahrhundert. Und was er an Kompositionsmotiven versucht, die Zentralisierung der Geschichten und die Behandlung der Eckfiguren ist von einer Art, dass die Meister des Cinquecento direkt hier anknüpfen konnten.

Man hüte sich indessen, den Wert der Leistung zu überschätzen. Ghirlandajos Malereien in S. M. Novella sind vollendet worden um 1490, in den unmittelbar folgenden Jahren entstand Lionardos Abendmahl, und würde dieses in Florenz zur Vergleichung offenstehen, so würde der „monumentale“ Ghirlandajo auf einmal gar ärmlich und beschränkt aussehen. Das Abendmahl ist ein Bild, unendlich viel grossartiger in der Form, und Form und Inhalt gehen hier vollkommen ineinander auf.

Was fälschlich von Ghirlandajo behauptet wird, er fasse die Leistungen des florentinischen Quattrocento in seiner Kunst zusammen, gilt von Lionardo (geb. 1452) in höchstem Grad. Er ist fein in der Einzelbeobachtung und grossartig in der Auffassung des Ganzen; er ist ein eminenter Zeichner und ebenso grosser Maler; es giebt keinen Künstler, der nicht seine besonderen Probleme von ihm behandelt und weiter entwickelt gefunden hätte, und er übertrifft sie alle in der Tiefe und Fülle der Persönlichkeit.

Da Lionardo mit den Cinquecentisten zusammen besprochen zu werden pflegt, so vergisst man leicht, dass er nur wenig jünger als Ghirlandajo und sogar älter als Filippino gewesen ist. Er arbeitete in der Werkstätte des Verrocchio und hatte dort zu Mitschülern den Perugino und Lorenzo di Credi. Der letztere ist ein Stern, der nicht selbst leuchtet, sondern sein Licht von einer anderen Sonne erhält, seine Bilder



Lionardo. Madonna in der Felsgrotte. Paris, Louvre

sehen aus wie fleissige Schulausführungen einer gestellten Aufgabe; Perugino dagegen brachte Eigenes und bedeutet im Zusammenhang der florentinischen Kunst sehr viel, wovon später zu reden sein wird. Die Schüler haben Verrocchios Unterricht berühmt gemacht. Es war offenbar die vielseitigste Werkstätte in Florenz. Die Verbindung von Malerei und Bildhauerei war um so förderlicher, als gerade die Bildhauer geneigt waren, der Natur methodisch zu Leibe zu gehen und die Gefahr hier ferner lag, in die Sackgasse eines willkürlich-persönlichen Stils zu geraten. Zwischen Lionardo und Verrocchio scheint aber auch eine innerliche Verwandtschaft bestanden zu haben. Wir erfahren bei Vasari, wie nahe sich die Interessen berührten und wie viele Fäden Lionardo aufnahm, die Verrocchio angesponnen hatte. Und trotzdem ist es eine Überraschung, Jugendbilder des Schülers zu sehen. Wenn schon der Engel auf Verrocchios Taufbild (Florenz, Akademie) uns berührt wie die Stimme aus einer andern Welt, wie ganz unvergleichlich erscheint ein Bild wie die Madonna in der Felsgrotte im Zusammenhang florentinisch-quattrocentistischer Madonnen!

Maria knieend, sich vorbeugend, nicht im Profil, sondern von vorn gesehen. Sie legt die rechte Hand um den kleinen Johannes, der neben ihr mit angelegentlichem Beten gegen Christus sich vorschiebt, indessen ihre Linke flach schwebend, in eigentümlicher Verkürzung, die Bewegung begleitet. Das Christuskind, auf dem Boden sitzend, antwortet mit segnender Gebärde. Ein grosser schöner Engel hält es, auch er knieend. Es ist die einzige Figur im Bild, die auswärts blickt, gegen den Beschauer hin, und die weisende Rechte führt diese Beziehung deutlicher fort: eine reine Profilhand, einfach und klar wie ein Wegweiser. Das ganze in seltsam geheimnisvoller Felswildnis, mit vereinzelten Ausblicken ins Offene und Lichte.

Alles ist hier bedeutend und neu. Das Motiv an sich wie die formale Behandlung. Die Freiheit der Bewegung im einzelnen und die Gesetzlichkeit der Gruppenfügung im ganzen. Die unendlich feine Belebung der Form und die neue malerische Lichtrechnung, wo es offenbar darauf abgesehen war, den Figuren durch den dunkeln Grund eine starke plastische Wirkung zu geben und zugleich die Phantasie in ungeahnter Weise in die Tiefe zu ziehen.[1]) Der durchschlagende Eindruck für den Fernanblick ist die körperhafte Wirklichkeit und die klare Absicht, mit der Dreieckgruppierung gesetzmässig zu wirken. Das Bild hat einen tektonischen Rückgrat, was etwas ganz anderes bedeuten will als die blosse Symmetrie, wie sie die früheren auch haben. Hier ist mehr Freiheit und zugleich mehr Gesetzlichkeit und das Einzelne ist schon wesentlich aufgefasst in seinem Zusammenhang mit dem Ganzen. Eben das ist Cinquecento-Art. Lionardo zeigt früh die Spuren davon. Es giebt im Vatican einen knieenden Hieronymus von ihm, mit dem Löwen. Die Figur ist als Bewegungsmotiv merkwürdig und von jeher gewürdigt worden, man darf aber auch fragen, wer ausser Lionardo den Löwen in der Linie so mit dem Heiligen zusammen empfunden haben würde. Ich wüsste keinen.

Das einflussreichste unter Lionardos Frühbildern ist die Untermalung zu einer Anbetung der Könige gewesen (Uffizien). Das Werk ist um 1480 entstanden und berührt noch altertümlich durch die Vielheit der Gegenstände. Man merkt da noch den Quattrocentisten, den das Mannigfaltige ergötzt, aber eine neue Empfindung spricht doch aus der Art, wie die Hauptsache hervorgehoben ist. Auch Botticelli und Ghirlandajo haben die Anbetung der Könige so gemalt, dass Maria zentral in einem Kreise von Menschen sitzt; regelmässig aber kommt sie dabei zu kurz. Lionardo ist der erste, der das Hauptmotiv dominierend herauszuarbeiten versteht. Wie die äusseren Figuren als starke, schliessende Coulissen an den Rand gesetzt sind, ist wieder ein folgewichtiges Motiv und der Gegensatz der gedrängten Menge und der ganz frei und leicht sitzenden Madonna ist von der allerwirksamsten Art, die man nur Lionardo zutrauen kann. Hätte man aber auch nichts als die Linien der Maria allein, so müsste man

[1]) Das Louvrebild der Madonna in der Felsgrotte ist dem Londoner Exemplar so weit überlegen, dass es unbegreiflich erscheint, wie man an seiner Originalität hat zweifeln können. Gewiss hat der zeigende Finger des Engels für uns etwas Unangenehmes und die Weglassung der Hand im Londoner Bild ist im Sinne des späteren Schönheitsgefühls sehr begreiflich, indessen würde Lionardo, wenn er die neue Redaktion besorgt hätte, die dadurch entstehende Lücke jedenfalls zu füllen gewusst haben: jetzt ist dort trotz der vorgeschobenen Schulter des Engels ein Loch im Bild. Zeichnung und Modellierung sind cinquecentistisch verstärkt und vereinfacht worden, wobei viel Feinheit verloren gegangen ist, so seelenvoll der neue Ausdruck des Engels wirken mag.

auf ihn als Urheber raten, so unerhört fein ist das Sitzen und die Zusammenordnung mit dem Knaben. Die andern haben die Maria breit und grätschig auf dem Thron Platz nehmen lassen, er giebt das feinere weibliche Sitzen mit zusammengeschobenen Knieen. Das haben dann später alle von ihm aufgenommen und das höchst reizvolle Motiv der Drehung der Figur mit dem seitwärts sich wendenden Knaben ist von Raffael in der Madonna di Foligno sogar wörtlich wiederholt worden.



Raffaels Madonna di Foligno
Nach dem Stich des Marc Anton

II. Lionardo

1452—1519

Unter allen Künstlern der Renaissance ist Lionardo derjenige gewesen, der am meisten Freude an der Welt gehabt hat. Alle Erscheinungen fesseln ihn. Das körperliche Leben und die menschlichen Affekte. Die Formen der Pflanzen und Tiere und der Anblick des krystallhellen Bächleins mit den Kieseln am Grunde. Die Einseitigkeit der blossen Figurenmaler ist ihm etwas Unbegreifliches. „Siehst du nicht, wie viel verschiedenerlei Getier es giebt, und so Bäume, Kräuter, Blumen, welche Mannigfaltigkeit gebirgiger und ebener Gegenden, Quellen, Flüsse, Städte, wie verschiedene Trachten, Schmuck und Künste?“ [1])

Er ist der geborene vornehme Maler, sensibel für das Delikate. Er hat Gefühl für feine Hände, für den Reiz durchsichtiger Gewebe, für zarte Haut. Er liebte im besonderen das schöne weiche, wellige Haar. Auf Verrocchios Taufbild hat er ein paar Grasbüschel gemalt, man sieht sofort, dass er sie gemacht hat: Keiner besitzt ein gleiches Gefühl für die natürliche Zierlichkeit der Gewächse.

Das Starke und das Weiche ist ihm gleichmässig vertraut. Wenn er eine Schlacht malt, so überbietet er alle im Ausdruck der entfesselten Leidenschaft und ungeheurer Bewegung und daneben weiss er die zartesten Empfindungen zu beschleichen und den eben verschwebenden Ausdruck festzuhalten. In einzelne Charakterköpfe scheint er sich verbissen zu haben mit dem Ungestüm eines geschworenen Wirklichkeitsmalers, und dann plötzlich wirft er das wieder ganz weg und überlässt sich den Visionen idealer Bildungen von einer fast überirdischen Schönheit und träumt jenes leise, süsse Lächeln, das wie der Wiederschein eines innern Glanzes aussieht.

Er empfindet den malerischen Reiz der Oberfläche der Dinge und denkt dabei als Physiker und Anatom. Eigenschaften, die sich auszuschliessen scheinen, sind bei ihm vereinigt: das unermüdliche Beobachten und Sammeln des Forschers und die subtilste künstlerische Empfindsam-

---

[1]) Lionardo, das Buch von der Malerei (ed. Ludwig): italienisch-deutsche Ausgabe No. 73, deutsche Ausgabe No. 80.

keit. Er begnügt sich nie, den Dingen nach ihrer äusseren Erscheinung als Maler gerecht zu werden: mit dem gleichen leidenschaftlichen Interesse wirft er sich auf die Ergründung des inneren Baues und der Lebensbedingungen aller Wesen. Er ist der erste Künstler, der systematisch die Proportionen des menschlichen und tierischen Körpers untersucht und von den mechanischen Verhältnissen beim Gehen, Heben, Steigen, Tragen sich Rechenschaft gegeben hat, und er ist derselbe, der zugleich die umfassendsten physiognomischen Beobachtungen angestellt und über den Ausdruck der Gemütsbewegungen zusammenhängend nachgedacht hat.

Der Maler ist für ihn das klare Weltauge, das alle sichtbaren Dinge beherrscht. Auf einmal erschliesst sich die Welt in ihrer ganzen Fülle und Unerschöpflichkeit und Lionardo scheint sich mit allem Lebendigen durch eine grosse Liebe verbunden gefühlt zu haben. Einen bezeichnenden Zug der Art teilt Vasari mit, dass man ihn gelegentlich auf dem Markt Vögel habe kaufen sehen, um sie der Freiheit zurückzugeben. Die Thatsache scheint den Florentinern Eindruck gemacht zu haben.

In einer so universellen Kunst giebt es keine oberen und unteren Probleme, die letzten Feinheiten der Lichtführung sind nicht interessanter als die elementarste Aufgabe, das Dreidimensionale überhaupt auf der Fläche körperlich erscheinen zu lassen, und der Künstler, der das menschliche Antlitz zu einem Spiegel der Seele gemacht hat, wie kein anderer, kann wieder sagen: „die Rundung ist die Hauptsache und die Seele in der Malerei.“

Lionardo hatte so viel neue Sensationen von den Dingen, dass er nach neuen technischen Ausdrucksmitteln suchen musste. Er wurde ein Experimentierer, der sich kaum je genug thun konnte. Die Mona Lisa soll er als unvollendet aus der Hand gegeben haben. Sie ist technisch ein Geheimnis. Wo aber die Arbeit ganz durchsichtig ist, wie in den einfachen Silberstiftzeichnungen, da wirkt er nicht weniger überraschend. Man kann sagen, er sei der erste, der die Linie gefühlvoll behandelte. Wie er den Strich an- und abschwellen lässt, im Kontur, das findet sich bei keinem sonst. Die Modellierung bewerkstelligt er mit lauter gleichlaufenden geraden Strichen; es ist, als ob er die Flächen nur zu streicheln brauchte, um die Rundung der Form herauszubringen. Nie ist mit einfacheren Mitteln Grösseres erreicht worden und der Parallelismus der Linien, wie ihn ja auch der ältere italienische Kupferstich hat, giebt den Blättern eine unschätzbare Geschlossenheit der Wirkung.[1])

Ausgeführte Werke haben wir nur wenige von Lionardo. Er war

---

[1] Buch von der Malerei 51 (70): dass die Lichter und Schatten ineinander übergehen sollen „wie ein Rauch“ (übrigens ein alter Ausdruck). Ebenda der Hinweis: die Linien zu beobachten, „wo sie breit und wo sie fein sind.“



IN DER ART DES LIONARDO
MÆDCHEN MIT KRANZ IM HAAR
SILBERSTIFTZEICHNUNG (UFFIZIEN)

Die Linien der Augenbrauen und der Lidfalten sind von späterer roher Hand eingetragen. Ebenso die Vertikallagen auf der Stirne und die sonstigen groben Striche

unermüdlich in der Beobachtung und unersättlich im Lernen, er stellt sich immer neue Aufgaben, allein es scheint, als habe er sie nur für sich lösen wollen. Das Abschliessen und Fertig-Hinstellen war nicht seine Sache und bei den ungeheuren Ansprüchen, die er machte, mag ihm überhaupt jeder Abschluss nur als ein provisorischer vorgekommen sein.

---

1. Das Abendmahl

Neben Raffaels sixtinischer Madonna ist das Abendmahl Lionardos das populärste Bild der ganzen italienischen Kunst. Es ist so einfach und ausdrucksvoll, dass es sich jedem einprägt. Christus in der Mitte eines langen Tisches, die Jünger gleichmässig zu seinen Seiten; er hat es gesagt: einer ist unter euch, der mich verrät! und diese unerwartete Rede bringt die Versammlung in Aufruhr. Er allein bleibt still, und hält das Auge gesenkt und in dem Schweigen liegt die wiederholte Erklärung: Ja, es ist nicht anders, einer ist unter euch, der mich verraten wird. Man meint, dass die Geschichte überhaupt nie anders habe erzählt werden können und dennoch, es ist alles neu in dem Bilde Lionardos und gerade das Einfache ist erst der Gewinn der höchsten Kunst.

Wenn wir uns nach der quattrocentistischen Vorstufe umsehen, so finden wir sie gut repräsentiert in dem Abendmahle Ghirlandajos in Ognissanti, das das Datum 1480 trägt und also etwa 15 Jahre vorher gemacht wurde (s. Abbildung). Das Bild, eine der solidesten Arbeiten des Meisters, enthält die alten typischen Elemente der Komposition, das Schema, wie es Lionardo überkommen hat: der Tisch mit umgebrochenen Enden; Judas isoliert vorn sitzend: die Reihe der zwölf andern hinten, wobei Johannes zur Seite des Herrn eingeschlafen ist, die Arme auf dem Tisch. Christus hat die Rechte erhoben: er spricht. Die Ankündigung des Verrates muss aber schon geschehen sein, denn man sieht die Jünger voll Bekümmernis, einzelne beteuern ihre Unschuld und Judas wird von Petrus zur Rede gestellt.

Lionardo hat zunächst in zwei Punkten mit der Tradition gebrochen. Er nimmt den Judas aus seiner Isolierung heraus und setzt ihn in die Reihe der andern und dann emanzipiert er sich von dem Motiv, dass Johannes an seines Herrn Brust lag (schlafend, wie man ergänzte), was bei moderner Art zu sitzen immer unerträglich herauskommen musste. Er gewann so eine höhere Gleichartigkeit der Szene und die Jünger

konnten symmetrisch zu beiden Seiten des Herrn verteilt werden. Es ist das Bedürfnis nach einer tektonischen Disposition, dem er nachgiebt. Er geht aber gleich weiter und formiert Gruppen, je zwei Dreiergruppen rechts und links. Dadurch wird Christus zur dominierenden Mittelperson, der keine andere gleicht.

Bei Ghirlandajo ist es eine Versammlung ohne Zentrum, ein Nebeneinander von mehr oder weniger selbständigen Halbfiguren, eingespannt zwischen die zwei grossen Horizontalen des Tisches und der Rückwand, deren Gesims hart über den Köpfen hinläuft. Unglücklicherweise sitzt sogar eine Konsole des Deckengewölbes gerade in der Mitte der Wand. Was thut Ghirlandajo? Er rückt mit seinem Christus ruhig zur Seite, er empfand das nicht als eine Verlegenheit. Lionardo, dem es von erster Wichtigkeit war, die Hauptfigur herauszuheben, würde mit einer solchen Konsole nie paktiert haben. Er sucht im Gegenteil in der Gestaltung des Hintergrundes neue Hilfsmittel für seinen Zweck: es ist kein Zufall, dass Christus gerade im Lichten der rückwärtigen Thür sitzt. Dann durchbricht er den Bann der zwei Horizontalen, er behält natürlich die Tischlinie, nach oben aber sollen die Gruppensilhuetten frei sein. Ganz neue Wirkungsrechnungen treten in Kraft. Die Perspektive des Raumes, Gestalt und Dekoration der Wände werden der Figurenwirkung dienstbar gemacht. Alles ist daraufhin angelegt, die Körper plastisch und gross erscheinen zu lassen. Daher die Tiefe des Zimmers, daher die Teilung der Wand durch einzelne Teppiche. Die Überschneidungen befördern die plastische Illusion und die wiederholte Vertikale accentuiert die divergierenden Richtungen. Man wird bemerken, dass es lauter kleine Flächen und Linien sind, die den Figuren nirgends ernsthafte Konkurrenz machen, während ein Maler der ältern Generation wie Ghirlandajo mit seinen grossen Bögen im Hintergrund von vornherein einen Massstab giebt, neben dem die Figuren klein erscheinen müssen.[1])

Lionardo hat, wie gesagt, nur eine einzige grosse Linie behalten, die unvermeidliche Tischlinie. Allein auch hieraus ist etwas Neues geworden. Ich meine nicht die Weglassung der umgebrochenen Ecken, wo er übrigens nicht der erste ist, das Neue ist der Mut, einer höhern Wirkung wegen das Unmögliche zu geben: der Tisch Lionardos ist viel zu klein! man zähle die Gedecke nach, die Leute könnten unmöglich

[1]) Die Randlinien des Bildes entsprechen bei Lionardo nicht dem Durchschnitt des Zimmers, der Raum geht vielmehr hinter dem oberen Bildrand noch weiter hinauf. Diese Überschneidung ist eines von den Motiven, die es möglich machen, auf kleinem Raum grossfigurig zu komponieren, ohne eng zu wirken. Das Quattrocento pflegt bei Innenräumen mit dargestellten Seitenwänden die vollständige Decke zu geben. Vgl. Ghirlandajos Johannesgeburt oder Castagnos cenacolo.



Ghirlandajo, Abendmahl

sitzen. Lionardo will vermeiden, dass die Jünger an der langen Tafel sich verlieren und der nun gewonnene Figureneindruck hat so viel Kraft, dass niemand das Defizit an Platz bemerkt. So erst ist es möglich geworden, die Figuren zu geschlossenen Gruppen zusammenzuschieben und in Kontakt mit der Hauptfigur zu erhalten.

Und was sind das für Gruppen! und was für Bewegungen! Wie ein Blitz hat das Wort des Herrn eingeschlagen. Ein Sturm von Empfindungen bricht ringsum los. Nicht unwürdig, aber so wie Männer, denen ihr Heiligstes genommen werden soll, gebahren sich die Apostel. Eine gewaltige Summe vollkommen neuen Ausdrucks tritt hier in die Kunst ein und wenn Lionardo mit Vorgängern sich berührt, so ist es die unerhörte Intensität des Ausdrucks, die seine Figuren doch wieder ohnegleichen erscheinen lässt. Wo solche Kräfte in Aktion treten, da ist es selbstverständlich, dass das viele unterhaltende Beiwerk der hergebrachten Kunst wegbleibt. Ghirlandajo rechnet noch auf ein Publikum, das sich beschaulich in allen Winkeln des Bildes ergehen will, dem man mit seltenen Gartengewächsen, mit Vögeln und anderm Getier aufwarten muss, er verwendet viel Sorgfalt auf das Gedeck des Tisches und zählt jedem der Tischgenossen so und so viele Kirschen zu. Lionardo beschränkt sich auf das Notwendige. Er darf erwarten, dass die dramatische Spannung seines Bildes den Beschauer nicht nach solcher Nebenunterhaltung begehren lasse. Später ist man in der Vereinfachung noch weiter gegangen.

LIONARDO. ABENDMAHL

NACH DEM STICH VON STANG

Es gehört nicht hierher, die Figuren nach den Motiven durchzubeschreiben, doch muss von der Ökonomie die Rede sein, die bei der Verteilung der Rollen gewaltet hat.

Die Randfiguren sind still. Zwei Profile fassen das Ganze ein, in reiner Vertikale. Die ruhige Linie wird noch festgehalten im zweiten Glied. Dann kommt die Bewegung und schwillt nun mächtig an in den Gruppen zu Seiten des Heilands, wo sein linker Nachbar die Arme weit auseinanderschlägt „als ob er den Abgrund plötzlich vor sich offen sähe“ und wo rechts, in seiner nächsten Nähe, Judas mit jäher Bewegung zurückfährt.[1]) Die grössten Kontraste sind zusammengestellt: mit Judas in der gleichen Gruppe sitzt Johannes.

Wie dann die Gruppen kontrastierend gebaut und wie sie unter sich in Beziehung gesetzt sind, wie auf der einen Seite die Verbindung vorn, auf der andern hintenherum sich vollzieht, diese Betrachtungen wird der Kunstfreund von selbst immer wieder zu machen aufgefordert, je mehr die Rechnung hinter der scheinbaren Selbstverständlichkeit sich versteckt hält. Indessen sind das Momente von sekundärer Wichtigkeit gegenüber der einen grossen Wirkung, die der Hauptfigur vorbehalten ist. In Mitten des Tumultes Christus ganz still. Die Hände lässig ausgebreitet, wie einer, der alles gesagt hat, was zu sagen ist. Er redet nicht, wie auf allen ältern Bildern, er sieht nicht einmal auf, aber das Schweigen ist beredter als das Wort. Es ist das furchtbare Schweigen, das keine Hoffnung übrig lässt.

In der Gebärde Christi und seiner Gestalt liegt etwas Ruhiges und Grosses, was wir adelig nennen, insofern adelig und edel als gleichen Sinnes empfunden werden. Bei keinem Quattrocentisten stellt sich einem das Wort ein. Es könnte scheinen, dass Lionardo in eine andere Klasse von Menschen gegriffen hätte, wenn wir eben nicht wüssten, dass er den Typus geschaffen hat. Das Beste aus seiner eigenen Natur hat er hier herausgearbeitet und allerdings wird diese Vornehmheit Gemeingut der italienischen Rasse im 16. Jahrhundert. Wie haben sich die Deutschen von Holbein an abgemüht, dem Zauber einer solchen Handbewegung beizukommen!

Indessen möge man sich immer wieder sagen, dass das, was Christus hier den älteren Darstellungen gegenüber so ganz anders erscheinen lässt, durch Gestalt und Gebärde nicht völlig sich erklärt, dass das Wesentliche vielmehr in seiner Rolle innerhalb des Gesamtbildes liegt. Die Einheit der Szene fehlt bei den Früheren: Die Jünger

[1]) In der Beschreibung ist der Irrtum Goethes zu korrigieren, der seitdem wiederholt worden ist, dass Petrus mit dem Messer dem Judas an die Seite gestossen habe, und dadurch seine Bewegung sich erkläre.



Das Abendmahl. Stich des Marc Anton

sprechen unter sich und Christus spricht und es ist fraglich, ob man immer zwischen der Ankündigung des Verrates und der Einsetzung des Abendmahles unterschieden hat. In jedem Fall liegt es völlig ausserhalb des quattrocentistischen Gesichtskreises, das Gesprochen haben zum Motiv der Hauptfigur zu machen. Lionardo wagt es als der erste und er gewinnt dadurch den unendlichen Vorteil, dass er nun den Grundton festhalten kann durch beliebig viele Takte hindurch. Was den Anstoss der Erregung gegeben hat, klingt immer weiter. Die Szene ist eine ganz momentane und doch bleibend und erschöpfend.

Der einzige Raffael hat Lionardo hier verstanden. Es giebt aus seinem Kreise ein Abendmahl, das Marc Anton gestochen hat, wo Christus in einer psychologisch ähnlichen Situation genommen ist, unbeweglich vor sich hinstarrend. Mit grossgeöffneten Augen sieht er ins Leere, der einzige Facekopf im Bild, in reiner Vertikale (s. Abbildung).[1])

Wie weit bleibt schon Andrea del Sarto zurück, der in einer malerisch schönen Komposition den Moment der Kenntlichmachung des Verräters gewählt hat, mit dem Eintauchen des Bissens, und dabei Christus zu Johannes sich wenden lässt, dessen Hand er beruhigend in

[1]) Die Federzeichnung der Albertina (Fischel, Raffaels Zeichnungen, 387), die man jetzt mit Recht dem Giov. F. Penni zuschreibt, darf nicht als Vorzeichnung zu diesem Stich Marc Antons genannt werden; sie ist ganz anders in der Komposition.

die seine nimmt (Florenz, S. Salvi). Ein sehr hübscher Gedanke, allein mit diesem Einzelzug geht die Herrschaft der Hauptfigur und die Einheit der Stimmung verloren. Freilich mochte sich Andrea sagen, es sei unmöglich, mit Lionardo den Wettkampf aufzunehmen.

Andere haben versucht, etwas Neues zu bringen, indem sie bei der Trivialität ein Anleihen machten. Bei Baroccios grosser Einsetzung des Abendmahls (Urbino) rufen einige Jünger während der Rede des Heilands dem Wirt im Vordergrund, er solle frischen Wein bringen; als ob es gälte, anzustossen.

Endlich ist noch eine Bemerkung zu machen über das Verhältnis von Lionardos Bild zu dem Raum, in dem es gemalt wurde. Bekanntlich bildet es den Schmuck der Kopfseite eines langen schmalen Refektoriums. Der Saal hat nur von einer Seite Licht und Lionardo nahm auf dieses vorhandene Licht Bezug, indem er es als massgebend auch im Gemälde anerkannte, was kein vereinzelter Fall ist. Es kommt hoch von links, und erhellt die gegenüberliegende Wand im Bild nicht vollständig. Die Tonunterschiede zwischen Licht und Schatten sind so beträchtlich, dass Ghirlandajo daneben gleichtönig und flach erscheint. Hell hebt sich das Tischtuch heraus und die vom Licht gestreiften Köpfe gewinnen vor der dunkeln Wand eine grosse plastische Wirkung. Und noch ein Resultat ergab sich aus diesem Festhalten der gegebenen Lichtquelle. Judas, der hier von seiner frühern Abseitsstellung befreit und in die Reihe der übrigen Jünger aufgenommen wurde, ist doch isoliert: er ist der einige, der ganz gegen das Licht sitzt und dessen Gesicht daher dunkel ist. Ein einfaches und wirksames Mittel der Charakteristik, an das vielleicht der junge Rubens gedacht hat, als er sein Abendmahl malte, das jetzt in der Brera hängt.

---

2. Die Mona Lisa

Das Quattrocento hatte schon hie und da versucht, im Porträt über das Modellmässige hinauszukommen; man wollte mehr geben als die Summe der Einzelzüge, die die Ähnlichkeit ausmachen, mehr als die bleibenden festen Formen, in denen sich der Charakter ausprägt, es sollte von dem Geist der Stunde, von momentaner seelischer Bewegung auf dem Gesicht sich etwas spiegeln. Es giebt Mädchenbüsten des Desiderio, die durchaus so wirken. Sie lächeln und das Lächeln ist nicht ein stereotypes, sondern wirkt als Reflex des guten Augenblicks. Wer kennt sie nicht diese jungen Florentinerinnen mit dem lustigen Munde und

den emporgezogenen Brauen über den Augen, die selbst im Marmor zu glänzen scheinen.

Ein Lächeln ist es denn auch, was über das Antlitz der Mona Lisa geht, aber nur ein ganz leises Lächeln; es sitzt in den Mundwinkeln und fast unmerklich bloss verschieben sich die Züge. Wie ein Windhauch, der über das Wasser streift, so geht eine Bewegung über die weichen Flächen dieses Gesichtes. Es entsteht ein Spiel von Lichtern und Schatten, ein flüsterndes Zwiegespräch, dem man nicht müde wird zu lauschen. „Sie glänzte von einem süssen Lächeln", sagt Polizian einmal.[1]) Ich zweifle, ob Begriff und Ausdruck im eigentlichen Cinquecento noch vorkommen. Das Lächeln ist dieser Zeit nicht mehr eigen oder doch nur in der Dämpfung, wie es etwa die Dorothea des Sebastiano zeigt (vgl. Abbildung im Abschnitt Raffael, römische Porträts).



Desiderio
Büste einer jungen Florentinerin

Die braunen Augen blicken aus schmaler Lidöffnung. Es sind nicht die quattrocentistischen Augen mit herausspringendem Glanzlicht, der Blick ist verschleiert. Die Unterlider laufen fast horizontal, man wird erinnert an gotische Augenbildungen, wo durch dasselbe Motiv der Eindruck des Feuchten, Schwimmenden gegeben ist. Die ganze Partie unter den Augen spricht von grosser Sensibilität, von feinen Nerven unter der Haut.

Auffällig ist das Fehlen der Augenbrauen. Die Wölbungsflächen der Augenhöhle gehen ohne Markierung in die (überhohe) Stirn über. Ist das eine individuelle Eigentümlichkeit? Nein. Man kann aus einer Stelle des Cortigiano entnehmen, dass es bei den Frauen Mode war, sich die Brauen auszureissen.[2]) Und ebenso galt es für schön, eine ausgedehnte Stirnfläche zeigen zu können, weshalb auch die vorderen Haupthaare geopfert wurden. Daher die ungeheure Stirn auch bei den Mädchenbüsten des Mino und Desiderio. Die Freude an den Hebungen und Senkungen der weissen Flächen, die der Meissel im Marmor so zart wiedergab, überwog alles, man eliminierte die natürlichen Teilungen und erweiterte das Gebiet nach oben übermässig. Der Geschmack der

[1]) Polizian, giostra I. 50: — lampeggiò d'un dolce e vago riso.

[2]) Baldassare Castiglione, il cortigiano (1516). Es heisst dort (im ersten Buch), die Männer machten es den Frauen nach mit dem Ausreissen der Haare (pelarsi le ciglia e la fronte).

Mona Lisa ist hier also noch ganz quattrocentistisch. Unmittelbar nachher änderte sich die Mode. Die Stirn wird erniedrigt und in den kräftig begrenzenden Augenbrauen sieht man einen wesentlichen Vorzug. Die Kopie der Mona Lisa in Madrid hat aus eigenem Willen die Brauen hinzugefügt.

Das Haar, kastanienbraun wie die Augen, fällt in leichten Wellen an den Wangen herunter, zusammen mit einem lockern Schleiertuch, das über den Kopf gelegt ist.

Die Dame sitzt in einem Stuhl mit Armlehnen, und man ist erstaunt, bei so viel Weichheit der Ausführung den Kopf in starrer, senkrechter Haltung zu finden. Offenbar trägt sie sich nach modischer Art. Vornehmheit hiess Sichgeradehalten. Man sieht das an den Damen Tornabuoni in Ghirlandajos Fresken: wenn sie Besuch machen, halten sie sich bolzengrade. Später urteilte man in diesem Punkt anders und die veränderte Auffassung hat dann auch unmittelbar auf die Porträthaltung zurückgewirkt.[1])

Im übrigen ist das Bild nicht arm an Bewegung. Lionardo ist hier zum erstenmal vom Bruststück mit knappem Leibesabschnitt zur Dreiviertelfigur übergegangen. Und nun lässt er das Modell in Seitenansicht sitzen, nimmt den Oberkörper in halber Drehung und das Gesicht fast völlig en face. Dazu kommt die Bewegung der Arme. Der eine liegt auf der Stuhllehne, der andere kommt verkürzt aus der Tiefe und die zweite Hand legt sich über die erste. Es ist keine äusserliche Bereicherung des Porträts, wenn Lionardo die Hände dazunimmt. In ihrer lässig-wohligen Bewegung tragen sie ungemein viel zur Charakteristik bei. Man spürt die Feinheit des Tastgefühls in diesen wahrhaft beseelten Fingern. Verrocchio wäre vorangegangen, wenn die berühmte Büste im Bargello von ihm und nicht etwa vom jungen Lionardo selbst herrührt.

Das Kostüm ist einfach-zierlich, fast spröde. Die Linie des Brustsaumes muss einem reiferen Cinquecentisten hart vorgekommen sein. Der gefältete Rock ist grün, von dem Grün, das Luini festhält. Die Ärmel gelbbraun. Nicht mehr wie früher kurz und eng, sondern bis an die Handwurzel heranreichend und zu vielen Querfältchen sich zusammenschiebend, bilden sie eine wirksame Begleitung für die rundlichen geschlossenen Flächen der Hände. Die feingeformten Finger durch keine Ringe beschwert. Auch der Hals ohne Schmuck.

Den Hintergrund bildet eine Landschaft, wie sich das auch bei älteren Malern findet. Nicht wie sonst aber schliesst sie unmittelbar an

[1] Als die Lucrezia Tornabuoni nei Medici, die Mutter des Lorenzo magnifico, für diesen ihren Sohn eine Frau unter den römischen Adelsfamilien suchte, rügt sie in dem Brief an ihren Gatten, dass die Mädchen in Rom sich nicht so gerade hielten wie die florentinischen. (Das Schreiben mitgeteilt von Reumont, Lorenzo magnifico I. 272.)



LIONARDO
PORTRÄT DER MONA LISA

die Figur an, vielmehr ist eine Brüstungsmauer vorgebaut und der Ausblick wird eingefasst von zwei Säulen. Man muss genau zusehen, um das in seinen Konsequenzen wichtige Motiv hier wahrzunehmen, denn ausser den Postamenten kommen die Säulen nur als geringe Streifen zur Erscheinung. Der spätere Stil begnügt sich mit solch andeutender Zeichnung nie mehr.[1])

Die Landschaft selbst, die weit hinauf, bis über die Augenhöhe des Modells reicht, ist von merkwürdiger Art: phantastisch-zackige Berglabyrinthe, dazwischen Seen und Ströme. Was aber das sonderbarste ist: sie wirkt in ihrer unbestimmten Ausführung wie ein Traum. Sie hat einen andern Grad von Realität als die Figur und das ist keine Laune, sondern ein Mittel, den Eindruck des Körperhaften zu gewinnen. Lionardo verwertet hier theoretische Einsichten über die Erscheinung ferner Gegenstände, worüber er sich auch im Traktat ausgelassen hat.[2]) Der Erfolg ist der, dass im Salon carré des Louvre, wo die Mona Lisa hängt, alles andere neben ihr flach erscheint, selbst Bilder des 17. Jahrhunderts. Die Farbenstufen der Landschaft sind: braun, grünblau und blaugrün, worauf sich der blaue Himmel anschliesst. Genau dieselbe Folge, wie sie Perugino hat in dem ebenfalls dem Louvre gehörenden Bildchen mit Apollo und Marsyas.

Lionardo nannte die Modellierung die Seele der Malerei. Wenn irgendwo, so kann man vor der Mona Lisa die Bedeutung des Wortes ahnen lernen. Die delikaten Hebungen und Senkungen der Oberfläche werden zum Erlebnis, als ob man selbst mit Geisterhand darüber hinglitte. Die Absicht geht noch nicht auf das Einfache, sondern auf das Viele. Wer länger mit dem Bilde verkehrt hat, wird die Erfahrung bestätigen, dass es die nahe Betrachtung verlangt. Auf die Ferne verliert es bald seine eigentliche Wirkung. (Das gilt noch mehr von Photographieen, die sich darum nicht zum Wandschmuck eignen.) Es unterscheidet sich darin prinzipiell von den spätern Bildnissen des Cinquecento und in gewissem Sinne haben wir hier in der That den Abschluss einer Richtung, die ihre Wurzeln im 15. Jahrhundert hat, die Vollendung des „feinen" Stils, dem die Plastiker vor allem ihre Bemühungen widmeten. Die jung-florentinische Schule ist nicht darauf eingegangen, einzig in der Lombardei wurden die zarten Fäden weitergesponnen.[3])

---

[1]) Vgl. die Raffaelsche sog. „Zeichnung zur Maddalena Doni" im Louvre.

[2]) Buch von der Malerei, No. 128 (201).

[3]) Dass die „belle ferronnière" (Louvre) nicht in das Werk Lionardos hineinpasst, ist schon mehrfach empfunden worden. Das schöne Bild ist neuerdings versuchsweise dem Boltraffio zugeschrieben worden, was allerdings wenig Überzeugendes hat.

3. Die Anna selbdritt

Neben der Mona Lisa geniesst das andere Bild Lionardos im Louvre, die hl. Anna selbdritt, die Sympathieen des Publikums in geringerem Maasse. Das Bild, das wohl nicht ganz eigenhändig ausgeführt wurde, ist in der Farbe entstellt, und was den Wert der Zeichnung ausmacht, wird von modernen Augen wenig geschätzt, kaum wahrgenommen. Und doch erregte der blosse Karton seiner Zeit (1501) in Florenz ein gewaltiges Staunen, so dass es ein allgemeines Wallfahrten nach dem Kloster der Annunziata gab, wo man das neue Wunderwerk Lionardos sehen konnte.[1]) Das Thema mochte immer im Geruch der Sterilität gestanden haben. Man erinnert sich an die spröden Zusammenstellungen der drei Figuren bei älteren Meistern, eine auf dem Schoss der andern und alle nach vorn gerichtet. Aus dieser trockenen Ineinanderfügung war hier eine Gruppe von höchstem Reichtum geworden und das leblose Gestell war aufgelöst in lauter Bewegung.

Maria sitzt quer auf dem Schoss ihrer Mutter; lächelnd beugt sie sich und fasst mit beiden Händen den Knaben, der vor ihren Füssen sich rittlings auf ein Schäfchen setzen möchte. Der Kleine sieht sich fragend um, indessen er das arme zusammengeknickte Tier fest am Kopf gepackt und schon ein Bein über den Rücken gebracht hat. Lächelnd schaut auch die (jugendliche) Grossmutter dem muntern Spiele zu.

Die Gruppenprobleme des Abendmahls sind hier weitergeführt. Die Komposition ist unendlich anregend; auf knappem Raum ist viel gesagt: alle Figuren sind kontrastierend bewegt und die widerstreitenden Richtungen zur geschlossenen Form zusammengeballt. Man wird bemerken, dass sich das Ganze einem gleichschenkligen Dreieck einschreiben lässt. Das ist die Frucht von Bemühungen, die man schon in der Madonna in der Felsgrotte wahrnimmt, die Komposition nach einfachen geometrischen Formen zu ordnen. Aber wie zerstreut wirkt das ältere Werk neben dem gedrängten Reichtum des Annabildes. Es sind keine Künsteleien, wenn Lionardo auf immer kleinerem Raum immer mehr Bewegungsinhalt unterzubringen versucht: die Stärke des Eindruckes nimmt in gleichem Masse zu. Die Schwierigkeit war nur die, dass die Klarheit und Ruhe der Erscheinung keinen Schaden nahm. Das ist der Stein, an dem die schwächern Nachahmer strauchelten. Lionardo ist zu einer vollkommenen Abklärung gekommen und das Hauptmotiv, die Neigung der Maria, ist von einer hinreissenden Schönheit und Wärme. All die gleichgültige Zierlichkeit, in der das Quattrocento so leicht

---

[1]) Der Karton existiert nicht mehr. Die Bildausführung dürfte beträchtlich später fallen. Vgl. Gazette des beaux-arts 1897 (Cook).



Lionardo. Die Anna selbdritt

stecken blieb, ist hier weggeschmolzen vor einer unerhörten Ausdruckskraft. Man vergegenwärtige sich ja im einzelnen die Umstände, unter denen sich hier — hell vor dunkel — die Linien der Schulter und des Kopfes mit ihrem wunderbaren Schmelz herausentwickeln. Wie ruhig und wie drängend! In der zurückhaltenden Anna ist ein vorteilhafter Kontrast gegeben und von unten her schliesst der umblickende Knabe mit seinem Schäfchen die Gruppe aufs glücklichste.

Es giebt ein kleines Bild Raffaels in Madrid, das den Eindruck dieser Komposition wiederspiegelt. Als junger Mensch in Florenz versucht er ein ähnliches Problem — er nimmt statt der Anna den Joseph — zu bearbeiten, aber mit nur schwachem Erfolg. Wie hölzern ist allein schon das Schäfchen! Raffael ist nie ein Tiermaler geworden, während Lionardo alles kann, was er angreift. Ein Stärkerer als Raffael aber trat damals gegen Lionardo in die Schranken: Michelangelo. Wir haben davon später zu reden.

Von den Gräsern und Blumen und kleinen Wasserspiegeln der „Madonna in der Felsgrotte" sieht man nichts mehr hier. Die Figuren sind alles. Sie sind lebensgross. Was für den Eindruck aber bedeutsamer ist als der absolute Masstab, ist ihr Verhältnis zum Raum. Sie füllen die Fläche viel mächtiger als früher, oder anders ausgedrückt: die Fläche ist hier kleiner im Verhältnis zur Füllung. Es ist die Grössenrelation, die für das Cinquecento typisch wird.[1]

---

[1]) Der Eindruck auf die Zeitgenossen spiegelt sich deutlich in einem Bericht des Fra Piero di Novellara an die Markgräfin von Mantua vom 3. April 1501, wo vom Karton gerade in dieser Hinsicht gesprochen wird: — e sono queste figure grandi al naturale,

4. Die Schlacht von Anghiari.

Von dem Schlachtbild, das für das Florentiner Rathaus bestimmt war, können wir nur wenig sagen, weil die Komposition nicht einmal mehr im Karton, sondern nur in einer unvollständigen Wiederholung von späterer Hand existiert. Dennoch kann es nicht übergangen werden, die Fragestellung ist zu interessant.

Lionardo hat sich viel mit Pferden abgegeben, am meisten von allen Cinquecentisten. Er kannte das Tier aus vertrautem Umgang.[1]) In Mailand war er jahrelang beschäftigt, ein Reiterstandbild des Herzog Francesco Sforza zu formen, eine Figur, die nie gegossen wurde, für die aber ein fertiges Modell existierte, dessen Untergang zu den grössten Verlusten der Kunst zu zählen ist. Was das Motiv betrifft, so scheint er anfänglich beabsichtigt zu haben, Verrocchios Colleoni an Bewegung noch zu überbieten: er ist bis zu dem Typus des galoppierenden Pferdes durchgedrungen, das einen gefallenen Feind zu Füssen hat, der gleiche Gedanke, auf den auch Antonio Pollaiuolo gekommen war.[2]) Die Befürchtung, die man hie und da aussprechen hört, Lionardos Figur möchte zu malerisch geworden sein, kann sich, wenn sie überhaupt berechtigt ist, nur auf Entwürfe dieser Art beziehen; indessen darf in dem Motiv des sprengenden Pferdes überhaupt nicht das Definitivum gesehen werden; es hat sich vielmehr im Verlauf der Arbeit eine ähnliche Entwicklung zum Beruhigten und Vereinfachten abgespielt, wie man sie in den Skizzen zum Abendmahl beobachten kann, und Lionardo endigte bei dem einfach schreitenden Pferd, bei dem dann auch die anfänglich projektierten starken Richtungsdifferenzen in der Kopfwendung von Tier und Reiter ganz bedeutend gemildert worden sind. Man findet nur etwa noch den Arm mit dem Kommandostab nach rückwärts gebogen, wodurch Lionardo die Silhuette bereichern und den leeren rechten Winkel am Rücken des Reiters ausfüllen wollte.[3])

---

ma stanno in piccolo cartone, perchè tutte o sedono o stanno curve, et una sta alquanto dinanzi all' altra. (Archivio storico dell' arte I.)

Der Londoner Karton (Royal Academy) einer Gruppe von zwei Frauen mit zwei Kindern besitzt nicht die gleiche Schönheit und möchte wohl eine etwas frühere, noch weniger flüssige Komposition sein. In der Schule (Luini, Ambrosiana) spielt sie noch einmal eine Rolle.

[1]) Vasari IV. 21.

[2]) Vasari III. 297. Vgl. Zeichnung in München (Berenson No. 1908).

[3]) Über die Mailänder Denkmalsfrage und über ein zweites, späteres Reiterprojekt mit Grabunterbau für den General Trivulzio vgl. Müller-Walde im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 1897 und 1899. Seitdem ist auch das grosse Buch von Müntz erschienen Lionard de Vinci (Paris 1899), das in allen sachlichen Fragen ausführliche Auskunft giebt.

Was nun das grosse Schlachtbild des Florentiner Rathauses anbetrifft, in dem Lionardo seine Mailänder Studien verwerten wollte, so ist eine dem Rubens zugeschriebene Zeichnung im Louvre die einzige Urkunde, die uns eine wirkliche Vorstellung vermittelt, und bekanntlich hat Edelingk ein vorzügliches Blatt darnach gestochen.[1] Dass die Zeichnung alles giebt, was das Bild enthielt, ist kaum anzunehmen, im allgemeinen aber stimmt sie mit der Beschreibung bei Vasari überein.

Lionardo gedachte den Florentinern einmal zu zeigen, was es heisse, Pferde zu zeichnen. Er nahm eine Reiterepisode als Hauptmotiv der Schlacht heraus: der Kampf um die Fahne. Vier Pferde und vier Reiter in leidenschaftlichster Erregung und im engsten Kontakt. Das Problem der plastisch-reichen Gruppenbildung ist hier auf eine Höhe gesteigert, wo man fast an die Grenzen der Unklarheit stösst. Der nordische Stecher hat das Bild nach der malerischen Seite so interpretiert, dass um eine zentrale Dunkelheit ein Kranz von Lichtern sich gruppiert haben würde, eine Anordnung, die man prinzipiell dem Lionardo wohl auch schon zutrauen könnte.

Das Massenknäuelbild war die eigentlich „moderne" Aufgabe damals. Man wundert sich, dem Schlachtbild nicht öfter zu begegnen. Die Raffaelschule ist die einzige, aus der ein grosses Werk der Art hervorgegangen ist und die „Constantinsschlacht" vertritt in der Vorstellung des Abendlandes wohl überhaupt das klassische Schlachtgemälde. Die Kunst ist hier von der blossen Episode zur Darstellung einer wirklichen Massenaktion vorgeschritten, allein, wenn auch das berühmte Bild dadurch sehr viel mehr giebt als Lionardo, so ist es doch andrerseits mit einer so empfindlichen Unklarheit behaftet, dass man die Verrohung des Auges und den Verfall der Kunst schon deutlich kommen sieht. Raffael hat mit dieser Komposition gewiss nichts zu thun gehabt.

Lionardo hat keine Schule in Florenz hinterlassen. Es haben alle von ihm gelernt, aber sein Eindruck wurde doch gelöscht durch den Michelangelos. Es ist nicht zu verkennen, dass Lionardo eine Entwicklung ins Grossfigurige durchgemacht hat und dass die Figur auch für ihn schliesslich alles bedeutet. Immerhin würde Florenz eine andere Physiognomie haben, wenn es lionardesker hätte sein können. Was von Lionardo in Andrea del Sarto oder in Franciabigio und Bugiardini fort-

[1] Über die Rubens'sche Autorschaft der Zeichnung im Louvre wage ich nicht ein Urteil abzugeben. Rooses tritt entschieden dafür ein. Jedenfalls hat Rubens die Komposition gekannt. Seine Münchner Löwenjagd u. a. spricht deutlich genug dafür.

lebt, bedeutet im ganzen nicht viel. Eine direkte Fortsetzung seiner Kunst findet man nur in der Lombardei. Allerdings eine einseitige. Die Lombarden sind malerisch begabt, aber es fehlt ihnen durchaus der Sinn für das Architektonische. Den Bau des Abendmahles hat keiner je verstanden. Die Gruppenbildung und die Bewegungsknäuel Lionardos waren hier ebenfalls fremdartige Probleme. Die lebhafteren Temperamente werden in der Bewegung gleich wirr und wüst, die andern sind von einer ermüdenden Einförmigkeit.

Man hielt sich in der Lombardei an die weibliche Seite in Lionardos Kunst, an die passiven Affekte und an die feine, fast nur gehauchte Modellierung jugendlicher, namentlich weiblicher Körper. Lionardo war für die Schönheit des weiblichen Körpers in hohem Grade disponiert. Man könnte sagen, er zuerst habe die Weichheit der Haut empfunden. Seine florentinischen Zeitgenossen behandeln das Weiblich-Nackte auch, aber gerade dieser Reiz fehlt ihnen. Selbst bei denen, die am meisten Maler gewesen sind, wie Piero di Cosimo, heftet sich das Interesse noch viel mehr an die Form als an die Qualität der Oberfläche. Mit dem Erwachen eines feineren Tastgefühls, wie es sich in der lionardesken Modellierung bekundet, bekommt der weibliche Körper eine neue künstlerische Bedeutung und man dürfte aus den psychologischen Prämissen folgern, dass Lionardo sich mit diesem Thema abgegeben haben müsse, auch wenn wir nicht zufällig wüssten, dass solche Bilder von ihm existiert haben.



Lionardo. Leda (Copie)

Eine Leda scheint das Hauptmotiv gewesen zu sein. Wir kennen sie nur aus Nachbildungen, namentlich in der Gestalt der schönen, leisbewegten nackten Frau, die stehend und die Kniee zusammengedrückt den Schwan mehr liebkost als abwehrt. In ihren plastischen Contrasten mit der Drehung des Oberleibes, der Wendung des Kopfes, dem übergreifenden Arm und der gesenkten Schulter hat die Figur eine weithin reichende

Wirkung ausgeübt. (Bekanntestes Exemplar in der Galerie Borghese in Rom, einst dem Sodoma zugeschrieben, s. Abbildung).[1])

Bei den lombardischen Nachfolgern Lionardos ist dann der weibliche Akt als Thema üblich geblieben, aber da sie für die durchgehende Bewegung in einem Körper nur wenig Sinn hatten, so muss man sich nicht wundern, wenn sie auf die grossen Figuren verzichten und sich



Gianpietrino. Abundantia

gern mit dem Schema des Halbfigurenbildes begnügen. Auch ein Stoff wie die Susanna im Bade, wo man unter allen Umständen eine plastischreiche Figur erwarten zu dürfen glaubt, wird in dieses öde Schema eingespannt (Bild des Luini in Mailand, Borromeo). Als Muster der Gattung sei hier die anspruchslose Halbfigur einer Abundantia des Gianpietrino mitgeteilt.[2])

[1]) Vgl. Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1897: Müller-Walde, Beiträge zur Kenntnis des Lionardo da Vinci. Müller-Walde hat im Codex atlanticus die Figur als minutiöse Federzeichnung entdeckt. Vgl. Müntz a. a. O. 426ff.

[2]) Das Bild befindet sich in der Galerie Borromeo in Mailand. Es muss mit Lionardos Mona Lisa zusammengestellt werden, die schon zu seinen Lebzeiten (und vielleicht von ihm selbst) ins Nackte transponiert worden ist. Vgl. Müntz a. a. O. S. 511.

III. Michelangelo (bis 1520)

1475—1564

Wie ein mächtiger Bergstrom, befruchtend und verwüstend zugleich, hat die Erscheinung Michelangelos auf die italienische Kunst gewirkt. Unwiderstehlich im Eindruck, alle mit sich fortreissend, ist er wenigen ein Befreier, vielen ein Verderber geworden.

Vom ersten Augenblick an ist Michelangelo eine fertige Persönlichkeit, in ihrer Einseitigkeit fast furchtbar. Er fasst die Welt als Plastiker und nur als Plastiker. Was ihn interessiert, ist die feste Form, und der menschliche Körper allein ist ihm darstellungswürdig. Die Mannigfaltigkeit der Dinge existiert für ihn nicht. Seine Menschheit ist nicht die in tausend Individuen differenzierte Menschheit dieser Erde, sondern ein Geschlecht für sich, von einer ins Gewaltige gesteigerten Art.

Neben der Freudigkeit Lionardos steht er da als der Einsame, als der Verächter, dem die Welt, wie sie ist, nichts giebt. Er hat wohl einmal eine Eva, ein Weib in aller Pracht einer üppigen Natur gezeichnet, auf einen Augenblick das Bild der lässigen, weichen Schönheit festgehalten, aber das sind nur Augenblicke. Er mag wollen oder nicht, was er bildet, ist getränkt mit Bitterkeit.

Sein Stil geht auf das Zusammengehaltene, das Massig-Geschlossene. Der weitausladende, flüchtige Umriss widerspricht ihm. Die gedrängte Art der Anordnung, das Verhaltene im Gebahren ist bei ihm Temperamentssache.

Völlig ausser Vergleich steht die Kraft seiner Formauffassung und die Klarheit des inneren Vorstellens. Kein Tasten und Suchen; mit dem ersten Strich giebt er den bestimmten Ausdruck. Zeichnungen von ihm haben etwas Durchdringendes. Sie sind ganz gesättigt mit Form; die innere Struktur, die Mechanik der Bewegung scheint sich bis auf den letzten Rest in Ausdruck umgesetzt zu haben. Darum zwingt er den Beschauer unmittelbar zum Miterleben.

Und nun ist merkwürdig: jede Wendung, jede Biegung des Gelenkes hat eine heimliche Gewalt. Ganz geringe Verschiebungen wirken

mit einer unbegreiflichen Wucht und dieser Eindruck kann so gross sein, dass man nach der Motivierung der Bewegung gar nicht fragt.

Es liegt in Michelangelos Art, die Mittel rücksichtslos bis zu den letzten möglichen Wirkungen anzuspannen. Er hat die Kunst mit ungeahnten neuen Effekten bereichert, aber er hat sie arm gemacht, indem er ihr die Freude am Einfachen und Alltäglichen nahm. Und er ist es, durch den das Disharmonische in die Renaissance hineingekommen ist. Mit der bewussten Verwendung der Dissonanz im grossen hat er einem neuen Stil, dem Barock, den Boden bereitet. Doch davon soll erst in einem späteren Abschnitt die Rede sein. Die Werke aus der ersten Hälfte seines Lebens (bis 1520) sprechen noch eine andere Sprache.

---

1. Frühwerke

Die Pietà ist das erste grosse Werk, nach dem wir Michelangelos Absichten beurteilen können. Es ist jetzt barbarisch aufgestellt in einer Kapelle von St. Peter, wo weder die Feinheit der Einzelbehandlung noch der Reiz der Bewegung zur Wirkung kommt. Die Gruppe verliert sich in dem weiten Raum und ist so hoch hinaufgeschoben, dass der Hauptanblick gar nicht zu gewinnen ist.

Zwei lebensgrosse Körper in Marmor zur Gruppe zusammenzubinden, war an sich etwas Neues und die Aufgabe, der sitzenden Frau einen erwachsenen männlichen Körper auf den Schoss zu legen, von der schwierigsten Art. Man erwartet eine harte durchschneidende Horizontale und trockene rechte Winkel; Michelangelo hat gemacht, was keiner damals hätte machen können: alles ist Wendung und Drehung, die Körper fügen sich mühelos zusammen, Maria hält und wird doch nicht erdrückt von der Last, der Leichnam entwickelt sich klar nach allen Seiten und ist dabei ausdrucksvoll in jeder Linie. Die emporgedrückte Schulter und das zurückgesunkene Haupt geben dem Toten einen Leidensaccent von unübertrefflicher Kraft. Noch überraschender ist die Gebärde Marias. Das verweinte Gesicht, die Verzerrung des Schmerzes, das ohnmächtige Umsinken hatten Frühere gegeben; Michelangelo sagt: die Mutter Gottes soll nicht weinen wie eine irdische Mutter. Ganz still neigt sie das Haupt, die Züge sind regungslos und nur in der gesenkten linken Hand ist Sprache: halbgeöffnet begleitet sie den stummen Monolog des Schmerzes.

Das ist cinquecentistische Empfindung. Auch Christus zeigt keinen Zug des Schmerzes. Nach der formalen Seite verleugnet sich die Herkunft aus Florenz und dem Stil des 15. Jahrhunderts weniger. Der Kopf

der Maria gleicht zwar keinem andern, aber es ist der schmale feine Typus, wie ihn die älteren Florentiner liebten. Die Körper sind von gleicher Art. Michelangelo wird bald nachher breiter, völliger und auch die Fügung der Gruppe, so wie sie ist, würde er später als zu gracil, zu durchsichtig, zu locker empfunden haben. Der schwerer gebildete Leichnam müsste wuchtiger lasten, die Linien dürften nicht so weit auseinandergehn, er würde die zwei Figuren zu einer gedrängteren Masse zusammengeballt haben.



Michelangelo. Pietà

In den Gewandpartien herrscht ein etwas aufdringlicher Reichtum. Helle Faltengräte und tiefe, schattige Unterschneidungen, die sich die Bildhauer im Cinquecento gern zum Muster nahmen. Der Marmor ist, wie später auch, stark poliert, so dass intensive Glanzlichter entstehen. Dafür keine Spur mehr von Vergoldung.

Nah verwandt mit der Pietà ist die Sitzfigur der Madonna von Brügge, ein Werk, das alsbald nach seiner Vollendung[1]) ausser Landes kam und darum keine deutlichen Spuren in Italien hinterlassen hat, obwohl das hier völlig neu behandelte Problem den grössten Eindruck hätte machen müssen.

Die sitzende Madonna mit dem Kinde, das hundertfach variierte Thema des Altarbildes, ist als plastische Gruppe den Florentinern nicht geläufig. In Thon wird man ihr eher begegnen als in Marmor, wobei dann dem an sich reizlosen Material eine ausführliche Bemalung gewährt zu werden pflegte. Mit dem 16. Jahrhundert tritt aber der Thon überhaupt zurück. Gesteigerte Ansprüche an Monumentalität liessen sich nur noch in Stein befriedigen und wo der Thon fortdauert, wie in der

[1]) Die Figur zeigt an untergeordneten Partien eine zweite schwächere Hand. Michelangelo scheint sie bei seiner zweiten Reise nach Rom 1505 unvollendet zurückgelassen zu haben.



Michelangelo. Madonna von Brügge

Lombardei, wird ihm gern die bunte Farbe entzogen.

Über alle älteren Bildungen geht Michelangelo dadurch gleich hinaus, dass er der Mutter das Kind vom Schoss nimmt und es, in ansehnlicher Grösse und Stärke gebildet, zwischen ihre Kniee stellt: es klettert da vorn herum. Mit diesem Motiv des stehend-bewegten Kindes konnte er der Gruppe einen neuen Forminhalt geben und es war eine naheliegende Konsequenz, den Reichtum der Erscheinung auch noch durch ungleiche Fusshöhe bei der Sitzenden zu steigern.

Das Kind ergeht sich in kindlichem Spiel, aber es ist ernst, viel ernster als es früher selbst da gewesen war, wo es zum Segnen sich anschickte. Und so ist die Madonna, gedankenvoll, stumm; man wagt nicht, zu ihr zu sprechen. Ein schwerer, fast feierlicher Ernst lagert über den beiden. Man muss dies Bild einer neuen Andacht und Scheu vor dem Heiligen zusammenhalten mit Figuren, die so voll die Stimmung des Quattrocento ausströmen wie die Thongruppe Benedetto da Majanos im Berliner Museum (s. Abbildung). Das ist die gute Frau so und so, man ist überzeugt, sie irgendwo schon gesehen zu haben, freundlich im Hause waltend, und das Kind ist ein vortrefflicher kleiner Lustigmacher, der hier wohl einmal das Händchen zum Segnen erhebt, ohne dass man es deswegen ernst zu nehmen braucht. Die Fröhlichkeit, die hier auf den Gesichtern glänzt und aus den geschwätzigen Augen herauslacht, ist bei Michelangelo ganz ausgelöscht. Der Kopf gleicht auch nicht mehr einer bürgerlichen Frau, so wenig wie die Kleidung an weltliche Pracht und Köstlichkeit zu denken verleitet.

Stark und vernehmlich, in gehaltenen Accorden, spricht aus der Madonna von Brügge der Geist einer neuen Kunst. Ja, man kann sagen, die Vertikale des Hauptes allein sei ein Motiv, das in seiner Grossartigkeit über alles Quattrocentistische hinausgehe.



Benedetto da Majano. Madonna mit Kind

In einer allerersten Arbeit, dem kleinen Relief mit der Madonna an der Treppe, hatte Michelangelo eine ähnliche Intuition festzuhalten versucht. Er wollte die Madonna geben, wie sie hinausstarrt ins Leere, während das Kind an ihrer Brust eingeschlafen ist. Aus der noch befangenen Zeichnung leuchtet doch die ganz ungewöhnliche Absicht heraus. Jetzt im vollen Besitz des Ausdrucks, greift er noch einmal in einem Relief auf das Motiv zurück. Es ist das (unvollendete) Tondo im Bargello: das Kind müde und ernst an die Mutter gelehnt und Maria wie eine Seherin hinausschauend aus der Bildfläche aufrecht in voller Face. Das Relief ist auch nach anderer Seite merkwürdig. Ein neues Ideal weiblicher Form bildet sich heraus, ein mächtiger Typus, der mit der altflorentinischen Zierlichkeit vollständig bricht. Grosse Augen, breite Wangenflächen, ein starkes Kinn. Neue Motive der Bekleidung sekundieren. Der Hals ist blossgelegt, man soll die tektonisch wichtigen Ansätze sehen. S. Abbildung S. 48.

Der Eindruck des Mächtigen wird unterstützt durch eine neue Art der Raumfüllung, wo die Körper knapp an den Rand anstossen. Nicht mehr der flimmernde Reichtum eines Antonio Rossellino, wo es unaufhörlich wogt mit hell und dunkel, von den grossen Erhebungen bis hinunter zu den letzten Schwingungen der Grundfläche, sondern wenige, fernwirkende Accente. Wieder tönt die strenge Vertikale des Kopfes als die Hauptstimme aus dem Bilde heraus.

Die Florentiner Tafel hat ein Geschwister in London, eine Szene von der reizendsten Erfindung und von einer gesättigten Schönheit, wie sie bei Michelangelo nur in ganz seltenen Fällen auf Augenblicke aufleuchtet.

Wie seltsam erscheint daneben die freudlose heilige Familie der Tribuna und wie ganz unvereinbar mit der langen Reihe quattrocen-



Michelangelo. Madonnentondo (unvollendet)

tistischer Familienbilder! Die Madonna ein Mannweib mit gewaltigen Knochen, die Arme und Füsse entblösst. Mit untergeschlagenen Beinen hockt sie am Boden und greift über die Schulter, wo ihr der rückwärts sitzende Joseph das Kind herüberreicht. Ein Knäuel von Figuren, mit merkwürdig gedrängter Bewegung. Weder die mütterliche Maria (die Michelangelo überhaupt nicht hat) noch die feierliche Maria ist hier gemalt, sondern nur die Heroine. Der Widerspruch zu dem, was der Gegenstand verlangte, ist zu stark, als dass der Beschauer nicht sofort merkte, es sei hier auf eine blosse Schaustellung interessanter Bewegung und auf die Lösung eines bestimmten Problems der Komposition abgesehen. Das Bild war von einem Privatmann bestellt; etwas Wahres mag an der Anekdote Vasaris sein, dass der Besteller (Angelo Doni) bei der Entgegennahme Schwierigkeiten machte. Auf dem Porträt wenigstens, das man im Palazzo Pitti von ihm sehen kann, sieht er so aus, als ob er für das Ideal „l'art pour l'art“ nicht so leicht zu haben gewesen wäre.

Das künstlerische Problem lautete nun hier offenbar so: wie kann man auf dem engsten Raum den grösstmöglichen Bewegungsinhalt entwickeln? Der konzentrierte plastische Reichtum ist der eigentliche Sinn des Bildes und vielleicht hat man es als eine Art von Konkurrenzarbeit anzusehen, mit der Lionardo übertrumpft werden sollte. Es entstand zu jener Zeit als Lionardos Karton der heiligen Anna selbdritt Aufsehen machte, wo die Figuren in neuer Weise eng ineinander geschoben waren. Michelangelo setzt an Stelle der Anna den Joseph, im übrigen bleibt sich die Aufgabe gleich, es waren eben zwei erwachsene Personen und ein Kind zusammenzufügen, so nah wie möglich, ohne unklar zu werden und ohne gepresst zu wirken. Zweifellos ist Michelangelo dem Lionardo an Achsenreichtum überlegen, aber um welchen Preis?

Lineament und Modellierung sind von metallischer Präzision. Es ist eigentlich kein Bild mehr, sondern gemalte Plastik. Das plastische


Michelangelo. Heilige Familie

Vorstellen ist von jeher die Stärke der Florentiner gewesen, sie sind ein Volk der Plastik, nicht der Malerei; hier aber steigert sich das nationale Talent zu einer Höhe, die ganz neue Begriffe über das Wesen der „guten Zeichnung" erschliesst. Auch Lionardo hat nichts, was sich mit dem übergreifenden Arm der Maria vergleichen liesse. Wie da alles lebendig und für die Vorstellung bedeutend wird, alle Gelenke und jeder Muskel. Nicht umsonst ist der Arm bis an den Schulteransatz entblösst.

Der Eindruck dieser Malerei mit ihren scharfbestimmten Konturen und hellen Schatten ist in Florenz nicht untergegangen. Immer wieder taucht in diesem Lande der Zeichnung die Opposition gegen die malerischen Dunkelmänner auf und Bronzino und Vasari zum Beispiel sind darin die direkten Nachfolger Michelangelos, wenn gleich keiner die ausdrucksvolle Kraft seiner Formgebung auch nur von weitem erreicht hat.

Neben der Pietà und der sitzenden Madonna von Brügge, neben den Madonnenreliefs und dem Tondo der heiligen Familie sieht man sich erwartungsvoll um nach den Arbeiten aus Michelangelos Jugend, wo er am persönlichsten herausgehen musste: nach den männlichen nackten Figuren. Mit einem grossen, nackten Herakles hatte er angefangen, er ist uns verloren gegangen; dann machte er in Rom gleichzeitig mit der Pietà einen trunkenen Bacchus (die Figur im Bargello) und kurz darauf das Werk, das an Ruhm alle überglänzt, den florentinischen David.[1])

[1]) Der Giovannino des Berliner Museums (s. Abbildung im letzten Abschnitt: die neue Bildform), der dem Michelangelo zugeschrieben und zeitlich um 1495 d. h. vor den Bacchus gesetzt wird, darf hier nicht ganz mit Stillschweigen übergangen werden, doch möchte ich über diese Figur, die ich weder mit Michelangelo noch überhaupt mit dem Quattrocento in Verbindung bringen kann, nicht mehr schon Gesagtes wiederholen. (Vgl. Wölfflin, Die Jugendwerke des Michelangelo, 1891.) Das sehr künstliche Bewegungsmotiv und die allgemeine, glättende Formbehandlung weisen sie m. E. in das vorge-



Michelangelo. David

Im Bacchus und im David hat man den abschliessenden Ausdruck des florentinischen Naturalismus im Sinne des 15. Jahrhunderts zu erkennen. Es war noch im Geiste Donatellos gedacht, das trunkene Taumeln darzustellen, wie es beim Bacchus geschehen ist. Michelangelo giebt den Moment, wo sein Trinker, der Füsse nicht mehr ganz sicher, die gehobene volle Schale anblinzelt und dabei die Hilfe eines kleinen Begleiters als Stütze suchen muss. Er wählte als Modell einen fetten jungen Kerl und bildete mit grösster Freude an dem individuellen Fall und dem weibisch-weichen Gewächs den Körper durch. Diese Freude hat er später nie mehr gehabt. Motiv und Behandlung sind hier ausgesprochen quattrocentistisch. Es ist keine lustige Figur, dieser Bacchus, niemand wird lachen dabei, aber es steckt doch ein Stück Jugendlaune darin, — so weit Michelangelo jemals jung sein konnte.

Noch frappierender durch die Herbheit der Erscheinung ist der David. Ein David sollte nichts anderes sein als das Bild eines schönen, jungen Siegers. So hat ihn Donatello gebildet, als starken Knaben, so

schrittene 16. Jahrhundert. Die Gelenkbehandlung stammt aus der Schule Michelangelos, aber nicht des jungen; das Motiv mit dem frei übergreifenden Arm wäre selbst bei dem Meister kaum vor 1520 möglich und die weiche Formauffassung, die bei dem Knaben weder auf die Andeutung einer Rippe, noch auf die Hautfalten an der Achelhöhle sich einlässt, würde bei den weichlichsten der Quattrocentisten keine Analogie haben. Wer ist nun aber der Autor dieser rätselhaften Figur? Es müsste ein Mensch gewesen sein, der ganz jung ins Meer sprang, hat man gesagt, sonst wäre es unmöglich, dass wir nicht mehr von ihm wüssten. Ich glaube ihn in der Person des Neapolitaners Girolamo Santacroce (geb. ca. 1502, gest. 1537) suchen zu müssen, dessen Vita bei Vasari zu lesen ist. (Vgl. de Dominici, vite dei pittori, scultori ed architetti napolitani. II. 1843.) Er ist früh gestorben und noch früher verdorben, indem er in den Gewässern des Manierismus unterging. Die kommende Manier möchte übrigens schon in dem Giovannino nicht zu verkennen sein. Man nannte ihn den zweiten Michelangelo und erwartete das Grösste von ihm. Ein Werk, das dem Giovannino ganz nahe steht, ist der

— mit verändertem Geschmack — Verrocchio als schlankes, zierlich-eckiges Bürschchen. Was giebt Michelangelo als sein Ideal jugendlicher Schönheit? Ein riesenmässiger Kerl in den Flegeljahren, kein Knabe mehr und doch noch kein Mann, das Alter, wo der Körper sich streckt, wo die Gliedmassen mit den ungeheuren Händen und Füssen nicht zusammenzugehören scheinen. Michelangelos Wirklichkeitssinn musste sich einmal gründlich ersättigen. Er schreckt vor keinen Konsequenzen zurück, er wagt es sogar, dieses ungeschlachte Modell ins Kolossale zu vergrössern. Dazu der herbe Rhythmus der Bewegung, und zwischen den Beinen das ungeheure leere Dreieck. An die schöne Linie ist nirgends eine Konzession gemacht. Die Figur zeigt eine Wiedergabe der Natur, die bei diesem Masstab ans Wunderbare grenzt, sie ist erstaunlich in jedem Detail und immer wieder überraschend durch die Schnellkraft des Leibes im ganzen, allein — offen gestanden — sie ist grundhässlich.[1])



Michelangelo. Apollo (oder David)

Dabei ist nun merkwürdig: der David ist in Florenz das populärste Bildwerk geworden. Es lebt in dieser Bevölkerung neben der spezifisch-toscanischen Grazie — die etwas anderes ist als die römische Gravität

schöne Altar der Familie Pezzo (1524) in Montoliveto in Neapel, nach dem man die hohe Begabung des frühreifen Künstlers vollkommen beurteilen kann. Er steht neben einem ähnlich komponierten des Giovanni da Nola, der gewöhnlich als Vertreter der neapolitanischen Plastik im Cinquecento genannt wird, aber viel geringer ist. (Eine gegenteilige Beurteilung des Giovannino findet man bei Bode, florentinische Bildhauer 1903.)

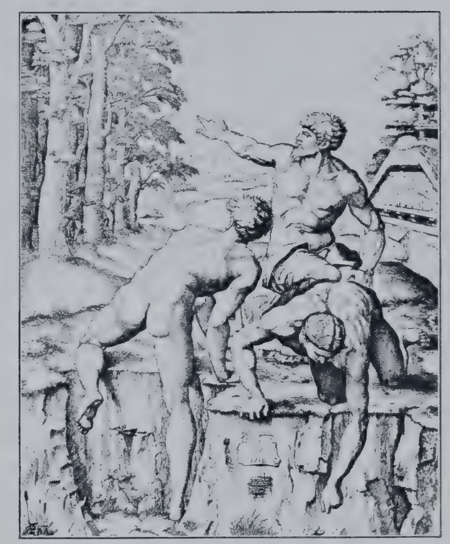
[1]) Bei dem schwer verständlichen Motiv der Arme möchten bildhauerisch-technische Notwendigkeiten mitgesprochen haben. Man erwartet etwas anderes. Jedenfalls als Lionardo den Typus in einer bekannten Zeichnung wiederholte, gab er seinem David eine gewöhnlich hängende Schleuder in die rechte Hand. Hier läuft ein breites Band über den Rücken, dessen eines Ende in der rechten, dessen anderes (sackartig verdichtet) in der linken Hand liegt; für den Hauptanblick bleibt es aber ganz ausser Betracht.

— ein Sinn für die ausdrucksvolle Hässlichkeit, der mit dem Quattrocento nicht untergegangen ist. Als man den David vor einiger Zeit von seinem öffentlichen Standort am Palazzo Vecchio weg in den Schutz eines geschlossenen Museums verbrachte, da musste man dem Volk seinen „Giganten“ wenigstens im Bronzeabguss sichtbar lassen. Dabei ist man denn freilich auf eine unglückliche Art der Aufstellung gekommen, die für die moderne Stillosigkeit bezeichnend ist. Man hat die Bronze in der Mitte einer grossen, freien Terrasse aufgestellt, wo die ungeheuerlichsten Ansichten zu schlucken sind, bevor man den Mann nur zu Gesicht bekommt. Die Frage der Aufstellung ist seiner Zeit, gleich nach Vollendung der Figur, in einer Versammlung von Künstlern erörtert worden, wir haben noch das Protokoll der Sitzung: jedermann war damals der Ansicht, dass das Werk zu irgend einer Wandflucht in ein Verhältnis gebracht werden müsse, sei es in der Loggia dei Lanzi oder neben der Tür des Signorienpalastes. Die Figur verlangt darnach, denn sie ist durchaus flächenmässig gearbeitet und nicht für den Anblick von allen Seiten. Bei der jetzigen zentralen Aufstellung ist nur das eine erreicht, das sich die Hässlichkeit noch vervielfacht hat.

Was wohl Michelangelo selbst über seinen David später gedacht hat? Abgesehen davon, dass ihm ein ähnlich detailliertes Studium nach dem Modell ganz und gar nicht mehr zu Sinne stand, würde er auch das Motiv als zu leer empfunden haben. Seine gereifte Meinung über die Vorzüglichkeit einer Statue kann man vernehmen, wenn man etwa den sogenannten Apollo des Bargello vergleicht, der 25 Jahre nach dem David entstand. Es ist ein Jüngling, der im Begriff ist, einen Pfeil aus dem Köcher zu ziehen. Ganz einfach im Detail, wirkt die Figur unendlich reich durch ihre Bewegung. Es giebt da gar keinen besonderen Kraftaufwand, keine ausladenden Gebärden; als Volumen ist der Körper streng zusammengehalten, besitzt aber dabei eine Durchbildung nach der Tiefe, eine Belebung und Bewegung auch in den rückwärtigen Raumschichten, dass der David ganz arm daneben aussieht und wie eine blosse Scheibe. Und vom Bacchus gilt dasselbe. Die Ausbreitung in der Fläche, die abgestellten Gliedmassen, die Durchlöcherung des Steines, das ist bei Michelangelo nur Jugendstil. Später suchte er die Wirkung im Zusammengenommenen und Verhaltenen. Er muss bald zur Einsicht in den Wert einer solchen Behandlung gekommen sein, denn in der unmittelbar nach dem David entworfenen Figur des Evangelisten Matthäus (Florenz, Hof der Kunstakademie) ist sie schon da.[1])

---

[1]) Der Matthäus gehört in eine Folge von zwölf Aposteln, die für den Florentiner Dom bestimmt waren, aber nicht einmal in dieser ersten Figur fertig geworden ist.



Michelangelo. Bruchstück aus dem Karton der badenden Soldaten
Nach dem Stich des Marc Anton[2])

Nackte Körper und Bewegung — darnach drängte die Kunst Michelangelos. Damit hatte er angefangen als er, ein Knabe noch, den Centaurenkampf meisselte, jetzt beim Eintritt in die Mannesjahre wiederholte sich die Aufgabe und er löste sie so, dass eine ganze Künstlergeneration sich daran grosszog. Der Karton der Badenden ist zweifellos das wichtigste Monument der ersten Florentiner Zeit, die vielseitigste Offenbarung der neuen Art, den menschlichen Körper aufzufassen. Die wenigen Proben, die uns der Stichel Marc Antons[1]) von dem verlorenen Karton erhalten hat, genügen, um eine Vorstellung von dem Begriff des „gran disegno“ zu geben.

Man darf glauben, dass Michelangelo bei der Fixierung des Themas nicht unbeteiligt war. Statt einer Schlachtszene, wie sie als Pendant zu Lionardos Fresko im Ratssaal offenbar projektiert war, und wo es auf Waffen und Rüstungen angekommen wäre, durfte der Künstler den Moment geben, wo eine Rotte badender Soldaten durch das Alarmsignal aus dem Wasser gerufen wird. Das war in den pisanischen Kriegen vorgekommen. Dass aber gerade diese Szene als monumentales Wandbild ausgeführt werden sollte, spricht lauter als irgend etwas anderes für die Höhe des allgemeinen künstlerischen Bedürfnisses in Florenz. Das Emporklettern am steilen Ufer, das Knieen und Herabgreifen, das reckenhafte Stehen und Sich-Rüsten, das Sitzen und eilige Anziehen, das Rufen und Rennen — es gab eine Fülle verschiedenartiger Bewegung und man hatte nackte Körper nach Herzenslust, ohne unhistorisch zu werden. Die spätere ideale Geschichtsmalerei würde die nackten Körper gewiss gerne aufgenommen, aber das Thema als zu klein, zu genrehaft empfunden haben.

Die Anatomiker unter den Florentiner Künstlern hatten Kämpfe nackter Männer schon immer behandelt. Man kennt von Antonio Pollaiuolo zwei gestochene Blätter der Art und von Verrocchio hören wir, dass er eine Zeichnung mit nackten Kämpfern gemacht habe, die auf

[1]) Bartsch 487. 488. 472. Dazu Ag. Veneziano, B. 423.

[2]) Der landschaftliche Hintergrund ist einem Blatt des Lucas van Leyden entlehnt.

eine Hausfaçade übertragen werden sollte. Mit solchen Stücken wäre Michelangelos Arbeit zusammenzuhalten. Man sähe dann nicht nur, dass er sozusagen alle Bewegung neu erfunden hat, sondern auch, dass bei ihm erst der Körper einen wirklichen Zusammenhang besitzt.

Die älteren Szenen mögen noch so aufgeregte Streiter zeigen, es ist als ob die Geschöpfe zwischen unsichtbaren Schranken befangen blieben. Michelangelo entwickelt den Körper zuerst nach seiner ganzen Bewegungsfähigkeit. Alle zusammen gleichen sie sich früher mehr als bei Michelangelo eine Figur der andern. Die dritte Dimension und die Verkürzung scheint erst von ihm entdeckt zu sein, trotzdem so ernsthafte Versuche früher nach dieser Richtung gemacht worden waren.

Dass er so reich sein konnte in der Bewegung, geht nun freilich darauf zurück, dass er eben den Körper von innen heraus verstand. Er ist nicht der erste, der anatomische Studien gemacht hat, allein der organische Zusammenhang des Körpers hat sich doch ihm zuerst offenbart. Und dann das Wichtigere: er weiss, worauf der Eindruck der Bewegung beruht, überall sind die ausdrucksvollen Formen hervorgeholt, die Gelenke zum Sprechen gebracht.

---

2. Die Deckenmalerei in der sixtinischen Kapelle

Man beklagt sich mit Recht, dass die sixtinische Decke für den Betrachter eine Tortur sei. Den Kopf im Nacken, ist man gezwungen, eine Reihe von Geschichten abzuschreiten; überall regt sich's mit Leibern, die gesehen werden wollen, man wird dahin und dorthin gezogen und hat schliesslich keine Wahl, als vor der Überfülle zu kapitulieren und auf den erschöpfenden Anblick zu verzichten.

Michelangelo hat es selbst so gewollt. Ursprünglich war es auf etwas viel Einfacheres abgesehen. In die Zwickel sollten die zwölf Apostel kommen und die Mittelfläche wäre einer blossen ornamental-geometrischen Füllung anheimgegeben worden. Wie das Ganze ausgesehen hätte, lehrt eine Zeichnung Michelangelos in London.[1] Es giebt Leute von Urteil, welche meinen, es sei schade, dass es nicht bei diesem Projekt geblieben sei, es wäre „organischer“ gewesen. Jedenfalls hätte die Decke den Vorteil der leichteren Sehbarkeit vor der jetzigen vorausgehabt. Die Apostel an den Seiten entlang hätten bequem genug

[1] Publiziert im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 1892. (Wölfflin.) Neuerdings auch in dem grossen Werk von Ernst Steinmann, Die Sixtinische Kapelle, Band II.

sich präsentiert und die ornamentalen Muster der Mittelfläche würden dem Beschauer auch keine Mühe gemacht haben.

Michelangelo hat sich wohl lange gesträubt, den Auftrag überhaupt zu übernehmen; dass er aber dann die Decke so ausgiebig bemalte, ist sein Wille gewesen. Er war es, der dem Papste Vorstellungen machte, mit den blossen Aposteln würde es doch eine ärmliche Sache werden, bis man ihm schliesslich freie Hand gab, er solle malen was er wolle. Würden die Gestalten der Decke nicht so deutlich den Jubel der Schöpferfreude verraten, so möchte man sagen, der Künstler habe seinen üblen Humor auslassen und für den unliebsamen Auftrag sich rächen wollen: die Herrn im Vatikan sollten die Decke haben, dafür aber auch den Hals sich ausrecken müssen.

In der sixtinischen Kapelle hat Michelangelo zuerst das Wort ausgesprochen, das für das ganze Jahrhundert bedeutungsvoll geworden ist, dass neben der menschlichen Form eine andere Schönheit nicht mehr existiere. Die vegetabilisch-lineare Flächendekoration ist hier prinzipiell negiert und wo man eine Rankenschlingung erwartet, bekommt man menschliche Leiber und nichts als menschliche Leiber. Nirgends ein Fleck ornamentaler Füllung, wo das Auge ausruhen könnte. Michelangelo hat wohl abgestuft und gewisse Figurenklassen untergeordnet behandelt, auch koloristisch durch Stein- oder Bronzefarbe unterschieden, allein das ist kein Äquivalent und man mag die Sache ansehen wie man will: in der durchgängigen Besetzung der Fläche mit menschlicher Figur liegt eine Art von Rücksichtslosigkeit, die nachdenklich machen muss.

Daneben bleibt freilich die sixtinische Decke eine Überraschung, der in Italien kaum eine zweite an die Seite zu stellen ist. Wie die donnernde Offenbarung einer neuen Gewalt, wirkt diese Malerei über den befangenen Bildern, die die Meister der letzten Generation unten an die Wände gemalt haben. Man sollte immer mit diesen quattrocentistischen Fresken die Betrachtung anfangen und erst, wenn man sich etwas in sie hineingesehen, den Blick emporrichten. Dann wird das gewaltig wogende Leben des Gewölbes erst seine ganze Wirkung thun und man wird den grandiosen Rhythmus empfinden, der hier ungeheure Massen gliedert und bindet. Jedenfalls aber empfiehlt es sich, das „Jüngste Gericht“ an der Altarwand beim ersten Eintritt in die Kapelle zu ignorieren, d. h. in den Rücken zu nehmen. Michelangelo hat mit diesem Werk seines Alters den Eindruck der Decke schwer geschädigt. Mit dem Kolossalbild ist in dem Raum alles aus der Proportion gebracht und ein Grössenmassstab gegeben, neben dem auch die Decke zusammenschrumpft.

Versucht man, sich die Momente klar zu machen, auf denen die



System der sixtinischen Decke

Wirkung dieser Gewölbemalerei beruht, so trifft man schon in der Anordnung auf lauter Gedanken, die Michelangelo als Erster hatte.

Zunächst geht er darauf aus, die ganze Fläche des Gewölbes als etwas Einheitliches zusammenzunehmen. Jeder andere hätte die Zwickeldreiecke abgetrennt (wie das z. B. auch Raffael in der Villa Farnesina gethan hat). Michelangelo will den Raum nicht zerstückeln, er ersinnt ein zusammenfassendes tektonisches System und die Prophetenthrone, die aus den Zwickeln aufwachsen, greifen in die Glieder der Mittelfüllung so ein, dass man nichts Einzelnes herauslösen kann.

Die Einteilung nimmt nur wenig Bezug auf die vorhandene Formation der Decke. Es liegt dem Künstler fern, die gegebenen Struktur- und Raumverhältnisse aufzunehmen und auszudeuten. Wohl führt er das Hauptgesimse in ungefährem Anschluss über die Scheitel der Gewölbekappen hin, aber wie die Prophetenthrone in den Zwickeln die Dreieckform dieser Teile nicht achten, so bringt er in das ganze System einen

Rhythmus, der von der wirklichen Struktur ganz unabhängig ist. Die Verengung und Erweiterung der Intervalle in der Mittelachse, der Wechsel von grossen und kleinen Feldern zwischen den Gurten giebt im Verein mit den jeweilen auf die unbetonten Stellen einfallenden Zwickelgruppen eine so prachtvolle Bewegung, dass Michelangelo damit allein das frühere überbietet. Er hilft nach mit dunklerer Färbung der ausgeschiedenen Nebenräume — die Medaillonfelder sind violett, die Dreieckausschnitte neben den Thronsesseln grün, — wodurch die hellen Hauptstücke mehr herauskommen und das Umspringen des Accentes, von der Mitte auf die Seiten und wieder zurück in die Mitte, um so eindrücklicher wird.

Dazu kommt ein neuer Grössenmassstab und eine neue Grössendifferenzierung der Figuren. In kolossalen Verhältnissen sind die sitzenden Propheten und Sibyllen gebildet, daneben existieren kleinere und kleine Figuren, man merkt nicht gleich, in wie viel Stufen es abwärts geht, man sieht nur die Fülle der Gestalten und hält sie für unerschöpflich.

Ein weiterer Faktor der Komposition ist die Unterscheidung von Figuren, die plastisch wirken sollen und von Geschichten, die nur als Bilder erscheinen. Propheten und Sibyllen und ihr ganzes Gefolge existieren sozusagen in dem wirklichen Raum und besitzen einen anderen Grad von Realität als die Figuren der Geschichten. Es kommt vor, dass die Bildfläche überschnitten wird von den Gestalten, die am Rahmen sitzen (Sklaven).

Dieser Unterschied verbindet sich mit einem Richtungskontrast, indem die Figurensysteme der Zwickel im rechten Winkel zu den Historien stehen. Man kann nicht beide zusammen sehen, aber man kann sie auch nicht völlig trennen; es mischt sich immer ein Stück der anderen Gruppe der Erscheinung bei und hält die Phantasie in Spannung.

Ein Wunder, dass eine so vielgestaltige laute Versammlung überhaupt noch zu einheitlicher Wirkung zusammengeschlossen werden konnte. Ohne die grösste Einfachheit der stark accentuierten architektonischen Gliederungen wäre es nicht möglich gewesen. Bänder und Gesimse und Thronsessel sind denn auch von schlichtem Weiss und es ist das der erste grosse Fall von Monochromie. Die bunten zierlichen Muster des Quattrocento hätten hier in der That keinen Sinn gehabt, während die sich immer wiederholende weisse Farbe und die einfachen Formen den Zweck vortrefflich erfüllen, die erregten Wogen zu beruhigen.

Die Geschichten

Michelangelo nimmt von vornherein das Recht in Anspruch, die Geschichten in nackten Figuren erzählen zu dürfen. Das Opfer Noahs, die Schande Noahs sind Kompositionen mit wesentlich nackten Leibern.

Gebäulichkeiten, Kostüme, Kleingerät, all die Herrlichkeiten, die uns Benozzo Gozzoli in seinen alttestamentlichen Bildern vorsetzt, fehlen oder sind auf den notwendigsten Ausdruck beschränkt. Landschaftlich kommt gar nichts vor. Kein Grashalm, wenn er entbehrlich ist. Irgendwo findet man in einer Ecke ein hingewischtes Gewächs wie ein Farnkraut — es ist der Ausdruck für die Entstehung der Vegetation auf Erden. Ein Baum bedeutet das Paradies. Alle Ausdrucksmittel sind in diesen Bildern zusammengehalten, Linienführung und Raumfüllung sind mit zum Ausdruck herangezogen und die Erzählung wird zu unerhörter Prägnanz zusammengepresst. Es gilt das noch nicht für die Anfangsbilder, sondern erst für die vorgerücktere Arbeit. Wir folgen mit unseren Anmerkungen dem Gang der Entwicklung.

Unter den ersten drei Bildern wird man der Schande Noahs den Vorzug geben, was die Geschlossenheit der Komposition anlangt. Das Opfer steht trotz guter Motive, die die spätere Kunst sich zu nutze gemacht hat, nicht auf gleicher Höhe und die Sündflut, die dem Stoffe nach an die badenden Soldaten anknüpfen konnte und überreich ist an bedeutenden Figuren, erscheint als Ganzes doch etwas bröckelig. Bemerkenswert ist der Raumgedanke, dass die Leute hinter dem Berg herauf dem Beschauer entgegen kommen. Man sieht nicht, wie viele es sind und kann sich das Gedränge gross vorstellen. Diese Wirkungseinsicht wäre manchem Maler zu wünschen gewesen, der den Übergang über das Rote Meer oder dergleichen Massenszenen zu malen hatte. Die sixtinische Kapelle selbst enthält unten in den Wandbildern ein Beispiel des älteren, ärmlichen Stils.

Sobald Michelangelo mehr Raum gewinnt, wächst seine Kraft. Im Bilde des Sündenfalles und der Vertreibung breitet er seine Schwingen schon in ganzer Grösse aus und nimmt dann in den folgenden Bildern einen Flug in Höhen, wohin ihm keiner nachgefolgt ist.

Der Sündenfall ist in der älteren Kunst bekannt als eine Gruppe von zwei stehenden Figuren, kaum sich zugewandt und nur lässig verbunden durch das Anbieten des Apfels. Der Baum steht in der Mitte. Michelangelo schafft eine neue Konfiguration. Eva, römisch-faul daliegend, mit dem Rücken gegen den Baum, wendet sich momentan nach der Schlange zurück und nimmt scheinbar gleichgültig von ihr den Apfel entgegen. Adam, der steht, greift über das Weib hinweg in das Geäste. Seine Bewegung ist nicht recht verständlich und die Figur ist nicht in allen Gliedern klar. Aus der Eva aber ersieht man, dass die Geschichte hier in die Hände eines Künstlers gekommen ist, der mehr als neue Formgedanken hat: im faulen Herumliegen des Weibes, will er sagen, erwachsen die sündlichen Gedanken.

Der Garten des Paradieses bietet nichts als ein paar Blätter. Michelangelo hat den Ort nicht stofflich charakterisieren wollen, wohl aber giebt er in der Bewegung der Bodenlinien und in der Füllung des Luftraums einen Eindruck von Reichtum und Belebtheit, der sehr stark kontrastiert mit der einen öden Horizontale nebenan, wo das Elend der Verbannung geschildert ist. Die Figuren der unglücklichen Sünder sind hinausgeschoben bis an den äussersten Rand des Bildes und es entsteht ein leerer, gähnender Zwischenraum, grossartig wie eine Pause bei Beethoven. Das Weib eilt mit gekrümmtem Rücken und eingezogenem Kopf zeternd voraus, nicht ohne noch einen verstohlenen Blick zurückzuwerfen, Adam schreitet mit mehr Würde und Gelassenheit dahin und sucht nur das drängende Schwert des Engels von sich abzuhalten, eine bedeutende Gebärde, die schon Jacopo della Quercia gefunden hat.

Die Erschaffung der Eva. Zum erstenmal tritt Gott Vater auf in einem Schöpfungsakt. Er wirkt nur mit dem Wort. Was frühere Meister gaben, das Fassen des Weibes am Unterarm, das mehr oder weniger derbe Hervorzerren, bleibt weg. Der Schöpfer berührt das Weib nicht. Ohne Kraftaufwand, mit ruhiger Gebärde, spricht er das: Stehe auf! Eva folgt so, dass man merkt, wie sie abhängig ist von der Bewegung ihres Schöpfers und es ist unendlich schön, wie das staunende Sichaufrichten zur Anbetung wird. Michelangelo hat hier gezeigt, was er sich unter dem sinnlich-schönen Körper vorstelle. Es ist römisches Geblüt. Adam liegt schlafend gegen einen Felsen, ganz gebrochen wie ein Leichnam mit vorfallender linker Schulter. Ein Pflock im Boden, an dem die Hand gewissermassen aufgehängt ist, giebt noch weitere Verschiebungen in den Gelenken. Die Linie des Hügels deckt den Schlafenden und hält ihn fest. Ein kurzer Ast korrespondiert in den Richtung mit Eva. Alles ist ganz knapp beisammen und der Rand so nah herumgeführt, dass Gott Vater sich nicht einmal völlig aufrichten könnte.[1])

Und nun wiederholt sich die Schöpfergebärde noch viermal, immer neu, immer gesteigert in der Macht der Bewegung. Zunächst die Erschaffung des Mannes. Gott steht nicht vor dem liegenden Adam, sondern er kommt schwebend zu ihm, mit einem ganzen Chor von Engeln, die alle der gewaltig sich blähende Mantel umfasst. Die Schöpfung

[1]) Der geistige Inhalt der Szene ist in verschiedener Weise erklärt worden und es giebt zu allerhand Erwägungen Anlass, wenn man die dissonierenden Stimmen der Interpreten vernimmt. Klaczko (Jules II, Paris 1899) nennt Eva toute ravie et ravissante .. elle témoigne de la joie de vivre et en rend grâce à Dieu; Justi (Michelangelo, Leipzig 1901) findet den Blick leer und kalt, sie ist das Weib, das sich gleich in die Lage findet. „Schnell gefasst, anstellig, weiss sie gleich was sich gehört in so hoher Gegenwart, in einer ebenso unterwürfigen und devoten, wie gefälligen und sicheren Gebärde leistet sie die schuldige Adoration.“

geschieht durch Berührung: mit der Spitze des Fingers rührt der Gott die entgegengestreckte Hand des Menschen an. Der am Berghang liegende Adam gehört zu den berühmtesten Erfindungen Michelangelos. Er giebt hier beides vereint, die latente Kraft und die völlige Hilflosigkeit. Das Liegen ist derart, dass man weiss, der Mensch kann von sich aus nicht aufstehen, in den matten Fingern der ausgestreckten Hand ist alles gesagt, nur den Kopf ist er im stande Gott entgegenzuwenden. Und daneben was für eine kolossale Bewegung in dem bewegungslosen Körper! Das emporgezogene Bein und die Drehung in den Hüften! Der Torso in voller Vorderansicht und die unteren Extremitäten im Profil!

Gott über den Wassern. Das unübertroffene Bild des alldurchwaltenden Segnens. Aus der Tiefe hervorrauschend breitet der Schöpfer die segenschweren Hände über die Wasserfläche. Der rechte Arm ist stark verkürzt. Der Anschluss an den Rahmen von der knappsten Art.

Und dann Sonne und Mond. Die Dynamik steigert sich. Man denkt an Goethes Vorstellung: „ein ungeheures Getöse verkündet das Kommen der Sonne“. Herandonnernd reckt Gott Vater die Arme, wobei er den Oberkörper mit jähem Ruck zurückwirft und kurz dreht. Es ist nur ein augenblickliches Innehalten im Flug und Sonne und Mond stehen da. Beide Schöpferarme sind gleichzeitig bewegt. Der rechte hat den stärkeren Accent, nicht nur, weil der Blick ihm folgt, sondern weil er sich stärker verkürzt. Die verkürzte Bewegung wirkt immer energischer als die unverkürzte. Die Figur ist noch grösser in der Fläche als vorher. Kein fingerbreit überflüssiger Raum.

Hier begegnen wir der merkwürdigen Licenz, dass Gott Vater im gleichen Bilde noch einmal erscheint, von rückwärts gesehen, wie ein Sturmwind, in die Tiefe des Bildes zurückeilend. Man nimmt ihn zuerst für den entweichenden Dämon der Finsternis, allein es ist die Schöpfung der Vegetation gemeint. Michelangelo hielt bei diesem Akt nur eine flüchtige Handbewegung für nötig. Das Antlitz des Schöpfers ist bereits wieder neuen Zielen zugewandt. Das doppelte Vorkommen der gleichen Figur im Bild hat etwas Altertümliches, allein man kann sich durch Zudecken der einen Bildhälfte überzeugen, wie vorteilhaft die doppelte Flugerscheinung für den Bewegungseindruck ist.

Auf dem letzten Bild, wo Gott Vater im Chaos wallender Wolken sich wälzt — der übliche Name „Scheidung von Licht und Finsternis“ ist doch wohl nicht aufrecht zu halten —, können wir dem Künstler nicht mehr ganz andächtig folgen, doch ist gerade dieses Fresko geeignet, die erstaunliche Technik Michelangelos vor Augen zu stellen. Man sieht hier deutlich, wie er im letzten Augenblick, d. h. während des Malens die flüchtig eingeritzten Linien der Vorzeichnung verlässt und etwas

anderes probiert. Und das geschah bei kolossalen Verhältnissen und ohne dass der Maler, der auf dem Rücken lag, eine Übersicht über das Ganze hätte nehmen können. —

Wenn man von Michelangelo gesagt hat, er habe sich immer nur für das Formmotiv als solches interessiert und es nicht als den notwendigen Ausdruck eines gegebenen Inhalts verstehen wollen, so mag das für manche seiner Einzelfiguren zutreffen; wo er Geschichten erzählt, da hat er ihren Sinn immer respektiert. Die sixtinische Decke spricht dafür so gut, wie die allerspätesten Historien in der Capella Paolina. An den Ecken der Decke gab es noch vier sphärische Dreiecke, dort findet sich u. a. die Judith, die der Sklavin das Haupt des Holofernes übergiebt. Das Motiv ist oft behandelt worden, immer ist es ein mehr oder weniger gleichgültiger Akt des Hinübergebens und Inempfangnehmens. Michelangelo lässt seine Judith in dem Augenblick, wo die Dienerin sich bückt, um das Haupt in der hochgetragenen Schüssel aufzunehmen, umblicken nach dem Bette, wo Holofernes liegt: es ist als ob der Leichnam sich noch einmal geregt hätte. Dadurch kommt eine unvergleichliche Spannung in die Szene und wüsste man sonst nichts von Michelangelo, so würde man nach dieser Probe auf einen dramatischen Maler ersten Ranges als Autor raten müssen.

Die Propheten und Sibyllen

In Florenz hatte Michelangelo den Auftrag auf zwölf stehende Apostelfiguren für den Dom bekommen; zwölf Apostel — sitzend — waren im ersten Plan für die sixtinische Decke vorgesehen. Später traten an deren Stelle Propheten und Sibyllen. Der unvollendete Matthäus zeigt, wie Michelangelo bei einem Apostel die innere und äussere Bewegung zu erhöhen gewillt war, was durfte man erwarten, wenn er Sehertypen bildete! An irgendwelche Vorschriften über Abzeichen hat er sich nicht gehalten, sogar die typische Schriftrolle lässt er bald fallen. Über eine Darstellung, wo die Namen Hauptsache waren und die Figuren nur mit lautem Gestikulieren bekunden sollten, dass sie im Leben etwas gesagt hatten, schreitet er hinaus und giebt Momente des geistigen Lebens, die Inspiration selbst, den leidenschaftlichen Monolog und das tiefe stumme Sinnen, das ruhige Lesen und das erregte Blättern und Suchen. Dazwischen kommt aber auch einmal ein ganz gleichgültiges Motiv vor, wie das Herabholen eines Buches vom Gestell, wobei das ganze Interesse auf der körperlichen Bewegung sich sammelt.

Alte und Junge stehen in der Reihe. Den Ausdruck des prophetischen Schauens aber hat er den Jungen vorbehalten. Er fasst es nicht als ein sehnend-verzücktes Aufblicken, mit peruginischem Sentimento,



Michelangelo. Die delphische Sibylle

oder als eine Auflösung, ein passives Empfangen wie Guido Reni, wo man oft nicht weiss, ob man eine Danaë vor sich hat oder eine Sibylle, es ist bei ihm ein aktiver Zustand, ein Entgegengehen.

Die Typen entfernen sich fast sämtlich vom Individuellen. Die Kostüme sind ganz ideal. Was ist es nun, was die Delphica voraus hat vor allen Figuren des Quattrocento? Was macht die Bewegung so gross und was giebt hier der Erscheinung den Charakter der Notwendigkeit? Das plötzliche Aufhorchen der Seherin, wobei sie den Kopf wendet und den Arm mit der Rolle einen Augenblick hochnimmt, ist das Motiv. Der Kopf erscheint in der einfachsten Ansicht, ganz gerade, in reiner Face. Diese Haltung ist gewonnen aus schwierigen Umständen. Der Oberkörper ist seitlich gewendet und vorgebeugt, und der übergreifende Arm bedeutet noch einmal einen Widerstand, den der Kopf mit seiner Drehung zu überwinden hatte. Gerade das giebt ihm seine Kraft, dass er nicht mühelos in die Faceansicht sich eingestellt und dass die Vertikale aus widersprechenden Verhältnissen sich herausgearbeitet hat. Und weiterhin ist einleuchtend, dass gerade die scharfe Begegnung mit der Horizontallinie des Armes die Kopfrichtung energisch macht. Die Lichtführung thut ein übriges: der Schatten scheidet genau das Gesicht in zwei Hälften und accentuiert die Mittellinie, und mit dem emporgespitzten Kopftuch ist die Vertikale nochmals betont.

Die Augen der Prophetin folgen der Kopfdrehung nach rechts mit eigener Bewegung. Es sind die gewaltigen weitgeöffneten Augen, die auf alle Ferne wirken. Allein die Wirkung wäre nicht so entschieden, würde nicht von den begleitenden Linien die Augen- und Kopfbewegung aufgenommen und weitergeführt. Die Haare flattern nach derselben Richtung und ebenso der grosse Mantelbausch, der die ganze

Figur wie ein Segel zusammenfasst.

Mit diesem Gewandmotiv kommt ein Kontrast der Silhuette rechts und links zu stande, den Michelangelo oft bringt. Auf der einen Seite die geschlossene Linie, auf der andern die zackig bewegte. Und dasselbe Prinzip der Kontrastierung wiederholt sich in einzelnen Gliedern. Neben dem energisch hochgenommenen Arm bleibt der andere völlig tot, nur lastend. Das 15. Jahrhundert glaubte alles gleichmässig beleben zu müssen, dass 16. findet eine stärkere Wirkung darin, den Accent nur auf einzelne Punkte zu werfen.



Michelangelo. Die erythräische Sibylle

Bei der Erythräa das Sitzen mit übergeschlagenem Bein. Stellenweis reine Profilansicht. Der eine Arm vorgreifend, der andere hängend und dem geschlossenen Umriss sich einfügend. Das Kostüm hier ganz besonders monumental. Ein interessanter Vergleich ergiebt sich beim Rückblick auf die Figur der Rhetorik an Pollaiuolos Sixtusgrab (S. Peter), wo ein sehr ähnliches Motiv durch die kapriziösen Künste eines Quattrocentisten zu einer sehr unähnlichen Wirkung gebracht ist.

Die alten Sibyllen giebt Michelangelo zusammengekauert, mit gebogenem Rücken. Die Persica mit dem Buch vor den blöden Augen. Die Cumaea mit beiden Händen ein Buch fassend, das ihr zur Seite liegt, wobei Beine und Oberkörper kontrastierend bewegt sind.

Bei der Lybica ein höchst kompliziertes Herunterholen des Buches von der Wand hinter dem Sessel, eine Operation, bei der die Frau nicht aufsteht, sondern nur mit beiden Armen zurückgreift und indessen mit dem Blick noch einmal nach einer anderen Richtung geht. Viel Lärm um nichts.

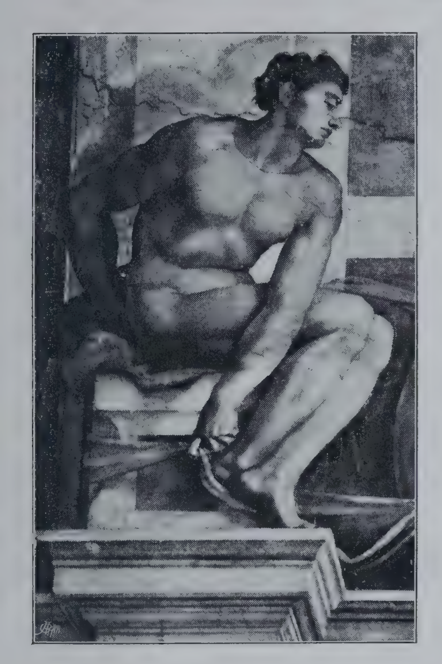
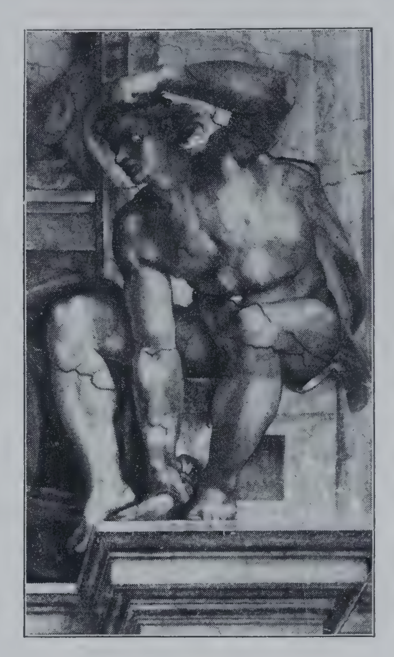
Die Entwicklungslinie bei den Männern geht von Esaias und Joël (nicht von Zaccharias) zu dem schon ungleich grossartiger concipierten Schreiber Daniel und über den ergreifend einfachen Jeremias




Michelangelo. Sklavenfiguren (Aus der ersten Gruppe)

zu Jonas, der mit kolossaler Bewegung alle tektonischen Schranken einreisst.

Man wird diesen Figuren nicht gerecht werden, wenn man nicht die Motive genau analysiert, sich in jedem Fall aufs neue Rechenschaft giebt über die Schiebung des Körpers im ganzen und die Bewegung der Glieder im einzelnen. Wie wenig unser Auge gewöhnt ist, derartige räumlich-körperliche Verhältnisse aufzufassen, geht daraus hervor, dass selten jemand im stande ist, eines der Motive in der Erinnerung sich zu wiederholen und selbst nicht unmittelbar nach dem Anblick. Jede Beschreibung wird aber pedantisch aussehen und zugleich die falsche Vorstellung erwecken, als seien nach bestimmten Rezepten die Glieder geordnet worden, während das Besondere gerade in dem Ineinandergreifen der formalen Absichten mit dem zwingenden Ausdruck eines psychischen Momentes besteht. Nicht überall ist das gleichmässig der Fall. Die Lybica, eine der letzten Figuren an der Decke, ist zwar von grösstem Reichtum an Wendungen, aber ganz äusserlich concipiert, in derselben Gruppe der späten Figuren befindet sich aber auch der in sich versunkene Jeremias, der einfacher als alle andern uns am meisten ans Herz greift.

Michelangelo. Sklavenfiguren (Aus der dritten Gruppe)

Die Sklaven

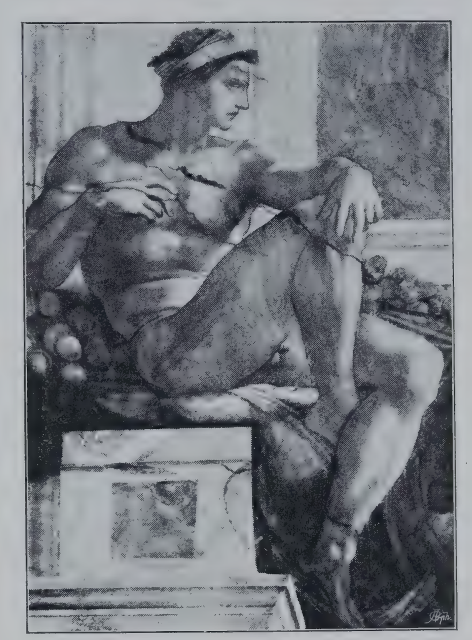
Über den Pfeilern der Prophetenthrone sitzen nackte junge Männer; paarweise sich zugekehrt, haben sie je eines der Bronzemedaillons zwischen sich und scheinen es mit Fruchtkränzen umwinden zu sollen. Es sind die sogenannten Sklaven. Kleiner gebildet als die Propheten, ist ihr tektonischer Sinn das freie Ausklingen der Pfeiler nach oben. Als Krönungsfiguren haben sie die weiteste Freiheit der Gebärde.

Also noch einmal zwanzig Sitzfiguren! Sie bieten neue Möglichkeiten, weil sie nicht frontal sitzen, sondern im Profil und weil der Sitz sehr niedrig ist. Ausserdem aber — die Hauptsache — es sind nackte Figuren. Michelangelo wollte sich einmal ersättigen am Nackten. Er kommt wieder in das Gebiet, das er mit dem Karton der badenden Soldaten betreten hatte, und man darf glauben, wenn irgendwo bei der Deckenarbeit, so war er hier mit Leib und Seele bei der Sache. Knaben mit Fruchtkränzen waren keine ungewöhnliche Vorstellung. Michelangelo aber verlangte nach mächtigeren Körpern. Wie die Thätigkeit in jedem einzelnen Fall gemeint sei, möge man nicht allzu genau zu erfahren wünschen. Das Motiv ist gewählt, weil es die verschiedensten Bewegungen des Zerrens, Tragens, Haltens rechtfertigt, zu einer genauen sachlichen Motivierung der einzelnen Aktionen sollte man den Künstler nicht verpflichten wollen.

Es sind keine besonders starken Muskelanspannungen, aber diese Reihen von nackten Körpern haben in Wahrheit die Fähigkeit, Ströme von Kraft in den Beschauer überzuleiten (a life-communicating art nennt sie B. Berenson). Das Gewächs ist so mächtig und die Glieder in ihren Richtungskontrasten wirken so wuchtig, dass man sofort fühlt, einem neuen Phänomen gegenüberzustehen. Was hat das ganze 15. Jahrhundert an Machtfiguren gleich diesen? Die Abweichung vom Normalen in der Körperbildung ist unbedeutend gegenüber den Umständen, in die Michelangelo die Glieder bringt. Er entdeckt ganz neue Wirkungsverhältnisse. Da bringt er den einen Arm und die Unterschenkel als drei Parallelen hart zusammen, da kreuzt er den Oberschenkel mit dem heruntergreifenden Arm beinahe unter einem rechten Winkel, da fasst er die Figur vom Fuss bis zum Scheitel fast mit einem gleichen Linienzug. Und nun sind das nicht mathematische Variationsaufgaben, die er sich stellte, auch die seltsame Bewegung wirkt überzeugend. Er hat die Körper in der Gewalt, weil er die Gelenke besitzt. Das ist die Kraft seiner Zeichnung. Wer den rechten Arm der Delphica gesehen hat, der weiss, dass da noch viel kommen musste. Ein einfaches Problem wie das Aufstützen eines Armes giebt er so, dass man eine vollkommen neue Empfindung davon bekommt. Man kann sich davon überzeugen, wenn man den nackten Jüngling auf Signorellis Mosesbild in der sixtinischen Kapelle mit Michelangelos Sklaven über dem Propheten Joël vergleicht. Und diese Sklaven gehören noch zu den frühesten und zahmsten. Nachher giebt er dazu die Effekte der Verkürzung, stärker und stärker, bis zu den rapiden scorzi in den Schlussfiguren. Der Bewegungsreichtum steigert sich kontinuierlich und wenn anfangs noch die zusammengeordneten Figuren sich symmetrisch ungefähr entsprechen, so treten sie gegen Ende zu immer vollständigeren Kontrasten auseinander. Weit entfernt, bei der zehnmal wiederholten gleichen Aufgabe schliesslich zu ermüden, erlebt Michelangelo, dass sich ihm die Gedanken in immer grösserer Fülle zudrängen.

Zur Beurteilung des Entwicklungsganges vergleiche man ein Paar des Anfangs und ein Paar des Endes, die Sklaven über Joël und Jeremias. Dort das schlichte Sitzen im Profil, mässige Differenzierung der Glieder, annähernd symmetrische Entsprechung der Figuren. Hier zwei Körper, die weder im Gewächs noch in der Bewegung (und Beleuchtung) etwas Verwandtes mehr haben, die aber mit ihren Kontrasten sich gegenseitig in der Wirkung steigern.

Der Lässigsitzende in diesem Paare darf wohl als der schönste von allen angesprochen werden, und nicht nur darum, weil er die edelste



Michelangelo. Sklavenfigur

Physiognomie hat. Die Figur ist ganz ruhig, aber sie enthält grandiose Richtungskontraste und die einzelne Bewegung, bis auf das Vorschieben des Kopfes, wirkt mit wunderbarem Nachdruck. Die schroffste Verkürzung steht unmittelbar neben der völlig klaren Breitansicht. Erwägt man noch, wie reiche Effekte dem Licht hier zugestanden sind, so wundert man sich immer wieder, dass die Figur doch so still aussehen kann. Wäre sie nicht so reliefmässig klar ausgebreitet, so würde diese Wirkung sich nicht einstellen. Zudem ist sie als Masse fest zusammengenommen und sogar einer regulären geometrischen Figur einzuschreiben. Der Schwerpunkt liegt hoch oben, daher das Federleichte trotz den herkulischen Gliedern. Die neuere Kunst hat diesen Typus des lässigleichten Sitzens wohl nie überboten und merkwürdig, aus einer fernen fremden Welt, der griechischen Kunst, stellt sich die Gestalt des sogenannten Theseus vom Parthenon ganz von selber in der Erinnerung ein.

Was sonst noch an Dekorationsfiguren an der Decke vorkommt, muss hier ausser Betracht bleiben. Die kleinen Felder mit leicht hingewischten Figuren sehen aus wie ein Skizzenbuch Michelangelos und enthalten noch genug interessante Motive, wie denn bereits die Möglichkeit der mediceischen Grabfiguren hier aufdämmert. Weit wichtiger aber sind die Füllungen der Kappenfelder, gelagerte Gruppen von Volk, in breiten Dreiecken entwickelt, wie sie die Kunst später massenhaft verlangte, und dann in den Lünetten jene bei Michelangelo doppelt merkwürdigen Genreszenen, die überraschendsten Einfälle, alles improvisiert. Der Künstler selbst scheint das Bedürfnis gehabt zu haben, nach dem starken physischen und psychischen Leben der oberen Deckenflächen hier die Erregung ausklingen zu lassen. Es ist in diesen „Vorfahren Christi“ die ruhige gleichmässige Existenz dargestellt, das gemeine menschliche Dasein.[1])

[1]) Über den sachlichen Zusammenhang der Vorfahren Christi mit den Propheten vgl. P. Weber, Geistliches Schauspiel und Kirchliche Kunst 1894, S. 54. Nach neuerer

Zum Schluss noch ein Wort über den Gang der Arbeit.

Die Decke ist nicht aus einem Guss. Es sind Nähte darin. Was jedermann sieht, ist, dass die Historie der Sündflut und ihre zwei Begleitbilder, die Schande Noahs und das Opfer, in viel kleineren Figuren gemalt sind als die anderen Historien. Hier liegt der Anfang der Arbeit und man hat Grund, anzunehmen, dass Michelangelo die Figurengrösse für den Anblick von unten ungenügend fand. Allein es ist schade, dass die Grössenproportion geändert werden musste, denn offenbar war es darauf abgesehen, die Grösse der verschiedenen Figurenklassen kontinuierlich abnehmen zu lassen: von den Propheten zu den nackten Sklaven und von hier zu den Historien führt anfänglich eine gleichmässige Progression und das wirkt angenehm ruhig. Später wachsen die inneren Figuren den Sklaven weit über den Kopf, die Rechnung wird unklar. Mit den anfänglichen Proportionen konnte man in den kleinen Feldern so gut auskommen wie in den grossen: die Grösse blieb konstant. Nachher kommt es auch hier zu einem notwendigen, aber nicht günstigen Wechsel: bei der Erschaffung Adams ist Gott Vater gross und bei der Erschaffung Evas finden wir dieselbe Figur beträchtlich verkleinert.[1])

Die zweite Naht findet sich in der Mitte der Decke. Plötzlich gewahrt man eine nochmalige Steigerung der Grösse und diesmal auf allen Punkten. Die Propheten und die Sklaven wachsen so, dass das architektonische System nicht mehr gleichmässig weitergeführt werden konnte. Die Kupferstecher haben diese Unregelmässigkeiten zwar verheimlicht, allein man kann sich an Photographien genügend davon überzeugen. Gleichzeitig ändert sich der Farbenstil. Die frühen Geschichten sind bunt gehalten, blauer Himmel, grüne Wiesen, lauter helle Farben und lichte Schatten. Später wird alles gedämpft, der Himmel weisslich-grau, die Kleider stumpf. Die Farbe verliert das körperliche, sie wird wässriger. Das Gold verschwindet. Die Schatten gewinnen mehr Gewicht.

Von Anfang an hat Michelangelo die Decke in der ganzen Breite vorgenommen, also Geschichten und Prophetenfiguren gleichzeitig ge-

---

Meinung (Steinmann und Thode) wären in den Kappenbildern die Juden im Exil dargestellt, im Anschluss an die Lamentationen des Jeremias.

[1]) Ob nicht mit dem neuen Masstab auch ein Wechsel in der Idee eingetreten und eine neue Folge von Geschichten zur Behandlung gekommen ist? Es lässt sich nicht vorstellen, wie mit dem Masstab der „Sündflut“ die wenig figurenreichen Geschichten der Schöpfung in den Raum hätten komponiert werden können, und dass Michelangolo von vornherein auf die Gleichmässigkeit verzichtet hätte, scheint mir unwahrscheinlich. Einen solchen Wechsel in der Generalidee dürfte man auch deswegen vermuten, weil das „Opfer Noahs“ bekanntlich an seinen Ort gar nicht passt, sodass schon ältere Erklärer (Condivi) statt dessen das Opfer Kains und Abels sehen wollten, um den chronologischen Faden nicht zerreissen zu müssen. Doch geht das nicht.

fördert und erst zuletzt dann nach einer grossen Unterbrechung die unteren Figuren (in den Gewölbekappen und Lünetten) in einem Zuge rasch hinzugemalt.[1])

---

3. Das Juliusgrab.

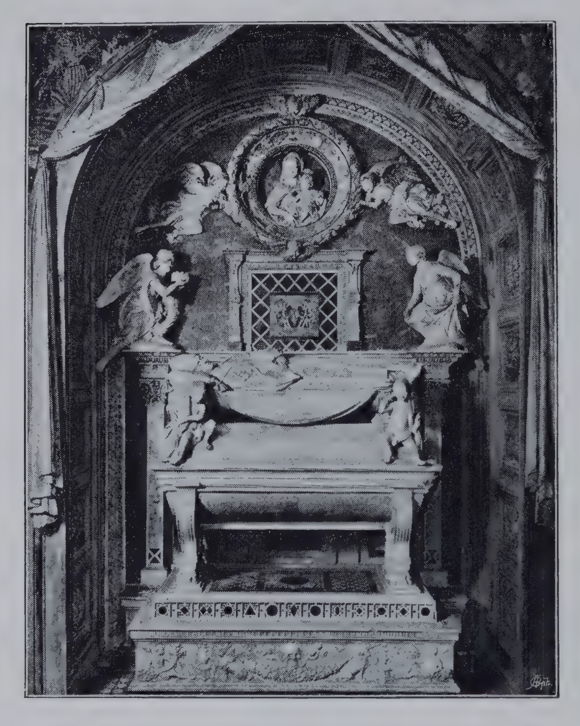
Die sixtinische Decke ist ein Denkmal jenes reinen Stiles der Hochrenaissance, der das Dissonierende noch nicht kennt oder noch nicht anerkennt. Das plastische Gegenstück dazu würde das Grab für den Papst Julius sein, wenn es so ausgeführt worden wäre, wie die Projekte damals lauteten. Bekanntlich ist es aber erst spät in sehr reduzierter Grösse und in einem anderen Stil ausgeführt worden und von den alten bereits vorhandenen Figuren hat nur der Moses Platz gefunden, während die sogenannten sterbenden Sklaven ihre eigenen Wege gegangen sind und schliesslich im Louvre eine Unterkunft gefunden haben. Es ist somit nicht nur zu beklagen, dass ein grossartig entworfenes Monument verkümmerte, es fehlt uns überhaupt ein Denkmal von Michelangelos „reinem" Stil, denn die — in weitem Abstand anschliessende — nächste Arbeit, die Lorenzo-Kapelle, geht schon in ganz anderen Stilgeleisen.

Es ist hier der Ort, von Grabmälern etwas Allgemeines zu sagen. Die Florentiner hatten einen Typus des prunkvollen Wandgrabes entwickelt, den man sich am besten vergegenwärtigt mit der Erinnerung an das Grab des Kardinals von Portugal auf San Miniato von Antonio Rossellino. Das Charakteristische ist die flache Nische, in die der Sarkophag eingestellt wird, mit dem Toten auf dem Paradebett darüber. Oben im Rund die Madonna, die lächelnd auf den Daliegenden herabsieht, und muntere Engel, die das kranzumwundene Medaillon im Fluge gefasst halten. An der Bahre sitzen zwei nackte kleine Buben und versuchen ein weinerliches Gesicht zu machen und darüber erscheint, als Pilasterkrönung, noch ein Paar ernsthafter grosser Engel, Krone und Palme heranbringend. Die Nische ist eingerahmt von einem zurückgeschlagenen steinernen Vorhang.

Um sich die originale Wirkung des Denkmals zu vergegenwärtigen, ist ein wichtiger Faktor zu ergänzen: die Farbigkeit. Der violette Marmorhintergrund, die grünen Felder zwischen den Pilastern und die Mosaikmusterung des Bodens unter dem Sarkophag sind zwar noch sichtbar, weil der Stein sich nicht entfärbt, alle aufgemalte Farbe ist aber erloschen, von einem farbenfeindlichen Zeitalter getilgt worden. Indessen ge-

---

[1]) Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft XIII: Die sixtinische Kapelle Michelangelos (Wölfflin).



Antonio Rossellino. Grabmal des Kardinals von Portugal

nügen die Spuren doch noch, um für die Phantasie den alten Schein wiederherzustellen. Alles war farbig. Der Ornat des Kardinals, das Kissen, der Brokat des Bahrtuchs, wo die Musterung in leichtem Relief angedeutet ist: es leuchtete von Gold und Purpur. Der Sarkophagdeckel hatte ein buntes Schuppenmuster und die Pilasterornamente wie die einrahmenden Profile waren goldig. Ebenso die Rosetten der Leibung: Gold auf dunklem Grund. Gold findet sich auch am Fruchtkranz und an den Engeln. Die Spielerei eines steinernen Vorhangs wird überhaupt erst erträglich, wenn man die Farbe dazudenkt: man sieht noch deutlich das Brokatmuster der Aussenfläche und das Gitterwerk des Futters.

Diese Farbigkeit hört mit dem 16. Jahrhundert plötzlich auf. Die pompösen Grabmäler Andrea Sansovinos in S. M. del Popolo haben keine Spur mehr davon. Die Farbe wird ersetzt durch die Wirkung von Licht und Schatten. Aus dunkeln tiefen Nischen springen die Körper weiss hervor.

Ein zweites kommt im 16. Jahrhundert dazu: das architektonische Gewissen. Die Frührenaissance hat in ihren Bauten noch etwas Spielerisches und in der Verbindung von Figuren und Architektur ist für unser Gefühl der Eindruck des Zufälligen nicht ganz überwunden. Gerade das Grab Rossellinos ist ein Hauptbeispiel für das Unorganische im Stil des 15. Jahrhunderts. Man nehme die knieenden Engelfiguren. Sie besitzen keinen oder doch nur einen sehr lockeren tektonischen Zusammenhang. Wie sie auf den Pilasterköpfen mit einem Fuss aufstehen, den anderen frei in der Luft, ist für einen späteren Geschmack an sich anstössig, noch mehr aber die Überschneidung der Einrahmungsprofile durch den rückwärts gerichteten Fuss und das Fehlen einer Eingliederung der Figur in die Wandfläche. So schwimmen auch die oberen

Engel im Raum herum ohne Fassung und Form. Das in die Nische eingestellte Pilastersystem hat keinen rationalen Bezug zur Gesamtform und wie unentwickelt das architektonische Gefühl überhaupt ist, sieht man an der Behandlung der Leibungsflächen, die von unten bis oben mit (übergrossen) Kassetten ausgesetzt sind, ohne Unterscheidung des Bogens und der Pfosten. Das Motiv des steinernen Vorhangs kann im selben Sinne namhaft gemacht werden.



Andrea Sansovino. Prälatengrab
(Ohne den oberen Abschluss)

Bei Sansovino hat eine organisch erfundene Architektur die Führung übernommen. Jede Figur hat ihren notwendigen Platz und die Einteilungen bilden zusammen ein rationales System. Eine grosse Nische mit flachem Grund, kleinere Nebennischen, gewölbt, alle drei einbezogen in eine gleichmässige Ordnung von Halbsäulen mit vollständigem, durchlaufendem Gebälk.

Ein architektonisch-plastisches Ensemble der Art wäre Michelangelos Julius-Grab geworden. Kein Wandgrab, sondern ein freier Bau mit mehreren Geschossen, ein vielgliederiges Marmorgebilde, wo Plastik und Architektur etwa so zusammenwirken sollten wie an der Santa casa in Loreto. Der Reichtum der plastischen Erscheinung würde alles Existierende überboten haben und der Schöpfer der sixtinischen Decke wäre der Mann gewesen, einen mächtigen rhythmischen Zug in das Werk hineinzubringen.

Für die Grabfigur war im 15. Jahrhundert ein flaches Liegen das Übliche, ein Schlafen mit gleichmässig gestreckten Beinen und schlicht übereinander gelegten Händen. Sansovino giebt auch noch das Schlafen, aber die herkömmliche Art des Liegens war ihm zu einfach und zu gewöhnlich: der Tote legt sich auf die Seite, die Beine kreuzen sich, ein Arm wird dem Kopf untergeschoben und die Hand hängt frei vom Kissen herab. Später wird die Figur immer unruhiger, es ist als ob

böse Träume den Schlafenden quälten, bis endlich das Erwachen kommt und dann ein Lesen oder Beten dargestellt wird. Michelangelo hatte einen ganz originellen Gedanken. Er wollte eine Gruppe machen, wie der Papst von zwei Engeln gebettet wird. Noch ist er halb aufgerichtet — und somit gut sichtbar — dann wird er niedergelegt wie ein Christusleichnam.[1]

Allein das wäre Nebensache gewesen neben der Fülle anderer Figuren, die vorgesehen waren. Wir haben, wie gesagt, nur drei davon, die zwei Sklaven aus dem Erdgeschoss des Baues und den Moses aus dem Obergeschoss.

Die Sklaven sind gebundene Figuren, weniger durch ihre wirklichen Bande als durch ihre tektonische Bestimmung. Sie waren Pfeilern vorgestellt und sie nehmen mit teil an der Gebundenheit der architektonischen Form. Sie stehen in einem Banne, der ihnen keine eigene Bewegung gestattet. Was schon in dem (unvollendeten) Matthäus von Florenz vorkommt, das Zusammenhalten des Körpers, als ob die Glieder aus einem bestimmten Bezirk nicht heraus könnten, wiederholt sich hier mit deutlicher Beziehung auf die Funktion der Figur. Unvergleichlich ist nun wie die Bewegung in dem Körper emporschleicht; der Schlafende reckt sich, während der Kopf noch lahm zurückliegt; mechanisch streicht die Hand an der Brust hinauf und die Schenkelflächen reiben sich aneinander: das tiefe Atemholen vor dem völligen Bewusstwerden im Erwachen. Das übrig gebliebene Stück Stein ergänzt den Eindruck des Sichloswindens so gut, dass man es nicht missen möchte.

Der zweite Sklave ist nicht frontal gearbeitet, sondern hat seine Hauptansicht seitlich.

Auch im Moses giebt Michelangelo die gehemmte Bewegung. Der Hemmungsgrund liegt hier im Willen der Person selbst, es ist der letzte Moment des Ansichhaltens vor dem Losbrechen, d. h. vor dem Aufspringen. Es ist interessant, den Moses in die Reihe jener älteren kolossalen Sitzfiguren einzustellen, die von Donatello und seinen Zeitgenossen für den Dom von Florenz gemacht wurden. Auch damals suchte Donatello das repräsentative Sitzbild mit momentanem Leben zu erfüllen, aber wie anders versteht Michelangelo den Begriff der Bewegung. Der Zusammenhang mit den Prophetenfiguren der sixtinischen Decke springt in die Augen. Für das plastische Bild verlangte er im Gegensatz zum malerischen die völlig kompakte Masse. Das macht seine Stärke. Man muss weit zurückgehen, um einem gleichen Gefühl für

[1]) Vgl. Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen 1884 (Schmarsow), wo die Zeichnung der ehemaligen Sammlung von Beckerath (Berlin) publiziert ist, die Haupturkunde für uns, trotzdem das Blatt kaum mehr als eine Nachzeichnung ist.

das zusammengehaltene Volumen zu begegnen. Die quattrocentistische Plastik, auch wo sie mächtig sein will, sieht leicht fragil aus. Innerhalb des Werkes von Michelangelo trägt der Moses indessen noch die deutlichen Spuren der Frühzeit. Die Vielheit der Faltenzüge und die tiefen Unterhöhlungen würde er später kaum mehr gebilligt haben. Auch hier wie z. B. bei der Pietà ist bei starker Politur auf die Wirkung der Glanzlichter gerechnet.

Ob bei der jetzigen Aufstellung die Figur ihre richtige Wirkung entfalten kann, scheint mir mehr als zweifelhaft, trotzdem es Michelangelo selbst war, der sie an diesen Platz brachte. Er hatte keine andere Wahl. Der Beschauer aber wird wünschen, mehr von der linken Seite zu sehen. Das Motiv des zurückgestellten Beines, das die Bewegung enthält, muss sofort in aller Deutlichkeit sich offenbaren. Und man wird finden, dass in einer halbseitlichen Ansicht erst die Hauptrichtungen alle mit mächtiger Klarheit hervortreten: der Winkel des Armes und des Beines und der abgetreppte Umriss der linken Seite, darüber dominierend das herumgeworfene Haupt mit seiner Vertikale. Die abgewandte Seite ist lässig ausgeführt und der Arm mit der Hand, die in den Bart greift, kann nie interessant wirken.

Jetzt hat man Mühe, sich die Wirkung der Schrägansicht herauszuholen. Der Koloss ist in eine Nische geschoben und aus dem projektierten Freibau ist ein Wandgrab geworden, und zwar von bescheidenen Verhältnissen. Vierzig Jahre nach dem Anfang kam die Arbeit mit diesem traurigen Kompromiss zu Ende. Das Stilgefühl des Künstlers hat sich indessen völlig geändert. Der Moses steht ganz niedrig und ist absichtlich in eine Umgebung gebracht worden, die für ihn zu eng erscheint, er ist in einen Rahmen eingestellt worden, den er zu sprengen droht. Die notwendige Auflösung der Dissonanz liegt erst in den Nebenfiguren. Das ist barocke Empfindung.

IV. Raffael

1483—1520

Raffael ist in Umbrien aufgewachsen. In der Schule Peruginos hatte er sich vor anderen ausgezeichnet und war auf die gefühlvolle Weise des Meisters so vollkommen eingegangen, dass nach Vasaris Urteil Bilder von Lehrer und Schüler nicht zu unterscheiden seien. Vielleicht hat überhaupt nie mehr ein genialer Schüler so ganz mit der Art des Lehrers sich erfüllt wie Raffael. Der Engel, den Lionardo auf Verrocchios Taufbild malte, fällt sofort als etwas Eigenes auf, Michelangelos Knabenarbeiten vergleichen sich mit gar nichts anderem, Raffael dagegen ist in seinen Anfängen von Perugino nicht abzulösen. Nun kommt er nach Florenz. Es war der Moment, als Michelangelo die grossen Thaten seiner Jugend schon alle vollbracht, den David hingestellt hatte und an den badenden Soldaten arbeitete, während Lionardo indessen seinen Schlachtkarton entwarf und in der Mona Lisa das nie geschehene Wunder wirklich machte, er bereits auf der Höhe des Lebens und im Besitze eines ganzen glänzenden Ruhmes, jener der designierte Mann der Zukunft, am Eingange der Mannesjahre. Raffael war kaum über die zwanzig hinaus. Was für ein Schicksal durfte er neben diesen Grossen für sich erwarten?

Perugino war am Arno ein geschätzter Maler; man konnte dem Jüngling sagen, er werde mit seiner Weise immer ein Publikum finden; man durfte ihn ermuntern, er könne ein zweiter, vielleicht ein besserer Perugino werden: nach einer höheren Selbständigkeit sahen seine Bilder nicht aus.

Ohne eine Spur von dem florentinischen Wirklichkeitssinn, einseitig in der Empfindung, befangen in der Manier der schönen Linie trat er jedenfalls mit der geringsten Aussicht in den Wettbewerb der grossen Meister ein. Aber er brachte ein Talent mit, das ihm eigentümlich war: das Talent, aufzunehmen, die innere Wandlungsfähigkeit. Er legte eine erste grosse Probe davon ab, indem er den umbrischen Schulbesitz beiseite legte und sich ganz den florentinischen Aufgaben hingab. Das

zu thun, wären schon nur wenige imstande gewesen, überblickt man aber das ganze kurze Leben Raffaels, so wird man sagen müssen, dass überhaupt kein einziger sonst eine ähnliche Entwicklung in einer so kleinen Zeitspanne durchgemacht hat. Der umbrische Schwärmer wird zum Maler der grossen dramatischen Szenen; der Jüngling, der mit der Erde nur scheue Fühlung zu nehmen wagte, wird ein Menschenmaler, der die Erscheinung mit kräftigen Händen anfasst; der zeichnende Stil Peruginos wandelt sich in einen malerischen und der einseitige Geschmack an der stillen Schönheit weicht dem Bedürfnis nach starken Massenbewegungen. Das ist der römische, männliche Meister.

Raffael hat nicht die feinen Nerven, das Delikate Lionardos, noch weniger die Gewalt Michelangelos; man möchte sagen, er habe ein Mittelmass, das Allgemeinverständliche, wenn der Begriff nicht als Geringschätzung missdeutet werden könnte. Jene glückliche, mittlere Stimmung ist gerade für uns etwas so seltenes, dass es heutzutage den meisten viel leichter sein wird, zu Michelangelo einen Zugang zu finden, als zu der offenen, heiteren, freundlichen Persönlichkeit Raffaels. Was aber denen, die mit ihm lebten, sich vor allem eingeprägt hat, die hinreissende Liebenswürdigkeit seines Wesens, strahlt auch heute noch überzeugend aus seinen Werken zurück.

Es kann, wie gesagt, von Raffaels Kunst nicht gesprochen werden, ohne dass zuvor von P e r u g i n o die Rede gewesen sei. Perugino zu loben, galt einmal als das unfehlbare Rezept, wenn man in den Ruf eines Kunstkenners kommen wollte,[1]) heutzutage möchte es eher angezeigt sein, das Gegenteil zu empfehlen. Man weiss, dass er seine gefühlvollen Köpfe handwerklich wiederholt hat, und weicht ihnen aus, wenn man sie nur von weitem sieht. Aber wenn von seinen Köpfen auch nur ein einziger echt empfunden wäre, müsste es die Menschen immer wieder zwingen, nachzufragen, wer der Mann gewesen sei, der dem Quattrocento diesen merkwürdig vertieften, seelenvollen Blick abgewonnen hat. Giovanni Santi wusste, warum er in seiner Reimchronik Perugino und Lionardo zusammenstellte: par d'etade e par d'amori. Perugino besitzt daneben eine Cantilene der Linie, die er niemandem abgelernt hat. Er ist nicht nur viel einfacher als die Florentiner, er hat eine Empfindung für das Beruhigte, Stillfliessende, die gerade zu dem beweglichen Wesen der Toskaner und dem zierlichen Gekräusel des spät-quattrocentistischen Stils sich auffallend in Gegensatz stellt. Man muss zwei Bilder zusammenhalten, wie Filippinos Erscheinung der Madonna vor dem heiligen Bernhard in der Florentiner Badia und die

[1]) Goldsmith, Vicar of Wakefield.



Perugino. Madonna mit Sebastian und Johannes d. T. 1493

gleiche Darstellung Peruginos in der Münchener Pinakothek. Dort alles zappelig in der Linie und ein wirres Durcheinander der vielen Sachen im Bild, hier die vollkommene Ruhe, lauter stille Linien, eine edle Architektur mit weitem Ausblick in die Ferne, eine schön verklingende Berglinie am Horizont, der Himmel ganz rein, ein allerfüllendes Schweigen, dass man glaubt, man würde es lispeln hören, wenn der Abendhauch an dem schlanken Bäumchen die Blätter bewegte. Perugino hat Gefühl für die Stimmung der Landschaft und für die Stimmung der Architektur. Er baut seine einfachen, räumigen Hallen nicht als beliebige Verzierung der Bilder, wie etwa Ghirlandajo, sondern als wirkungsvolle Resonanz. Keiner vor ihm hat Figurales und Architektonisches so zusammenempfunden (vgl. die Abbildung der Madonna von 1493 aus den Uffizien). Er ist Tektoniker von Hause aus. Wo er mehrere Figuren zusammen zu behandeln hat, da baut er eine Gruppe nach einem geometrischen Schema. Seine Komposition der Pietà von 1495 (Pitti) würde zwar von Lionardo als leer und matt kritisiert worden sein, allein in Florenz bedeutete sie damals doch etwas Einzigartiges. Mit seinem Prinzip der Vereinfachung und Gesetzlichkeit ist Perugino ein wichtiges Element am Vorabend der klassischen Kunst und man begreift, wie sehr durch ihn der Weg für Raffael abgekürzt worden ist.

---

1. Das Sposalizio und die Grablegung

Das Sposalizio (Mailand, Brera) trägt das Datum 1504. Es ist das Werk des einundzwanzigjährigen Künstlers. Der Schüler Peruginos zeigt hier, was er bei dem Meister gelernt und wir können Eigenes und Übernommenes um so besser unterscheiden, als Perugino denselben Gegen-



Raffael. Sposalizio

stand behandelt hat (Bild in Caën). Die Komposition ist fast gleich, nur hat Raffael die zwei Seiten umgestellt, die Männer rechts, die Weiber links genommen. Sonst scheinen die Abweichungen unbedeutend. Und dennoch trennt die zwei Bilder der ganze Unterschied zwischen einem Maler, der mit der Schablone arbeitet und einem feinfühligen, überlegenen Schüler, der, noch gebunden im Stil, die überkommenen Motive doch bis in jede Partikel mit einem neuen Leben zu erfüllen sucht.

Es ist notwendig, zunächst das Motiv sich zu vergegenwärtigen. Die Zeremonie der Vermählung vollzieht sich hier etwas anders als wir es gewöhnt sind. Es werden nicht zwei Ringe ausgetauscht, sondern nur der Bräutigam reicht der Braut einen Ring, in den sie den Finger hineinsteckt. Der Priester leitet die Operation, indem er die beiden am Handgelenk gefasst hält. Was das Thema für den Maler schwierig macht, ist das Minutiöse des Vorganges. Man muss denn auch ganz genau hinsehen, wenn man auf Peruginos Bild erkennen will, worum es sich eigentlich handelt. Hier setzt Raffaels selbständige Arbeit ein.

Er schiebt Maria und Joseph weiter auseinander, er differenziert ihre Stellungen, Joseph hat seinen Zug gemacht, der Ring ist bis in die Bildmitte gebracht, an Maria ist es nun, vorzugehen und die Aufmerksamkeit sammelt sich auf die Bewegung ihres rechten Armes. Dieser ist der eigentliche Knotenpunkt in der Aktion und man begreift nun, warum Raffael die Umstellung der Gruppen vorgenommen hat: er musste das wichtige Glied vorne haben und unverdeckt zeigen können. Nicht genug: die Bewegungsrichtung wird nun aufgenommen vom Priester, der ihre Hand führt und nicht als steife Mittellinie dasteht — wie bei Perugino — sondern mit seiner ganzen Person die Aktion begleitet. Durch die Bewegung seines Oberkörpers wird das „Hinüber" auf alle Ferne deutlich gemacht. Das ist der geborene Maler, der den Geschichten ihre bildmässige Erscheinung abzugewinnen weiss. Die Stehmotive bei Maria und bei Joseph sind Allgemeingut der Schule, aber Raffael sucht doch überall innerhalb des Typischen persönlich zu unterscheiden. Und wie fein ist das Fassen der beiden Hände bei dem Priester differenziert.

Die Begleitfiguren sind so umgeordnet, dass sie nicht zerstreuend, sondern konzentrierend wirken. Fast kühn ist die Durchbrechung der Symmetrie mit dem Stabbrecher in der rechten Ecke, den Perugino als Figur auch hat, aber mehr rückwärts unterbringt.

Das allerliebste Tempelchen im Hintergrund ist weit hinaufgeschoben, so hoch, dass es mit den Figuren in keinen Linienkonflikt kommen soll. Hier spricht wieder Peruginos reinlicher Stil. Er hat das auch auf dem grossen Fresko der Schlüsselverleihung in Rom so gehalten. Figürliches und Architektonisches treten auseinander wie Wasser und Öl. Die Menschen sollen auf der ebenmässigen Folie eines Fliesenbodens in reiner Silhuette sich abzeichnen.

Wie anders lautet die Geschichte der Vermählung Mariä, wenn ein Florentiner sie erzählt. Da geht es laut her, man will bunte modische Kleider sehen, das Publikum steht und gafft und statt der weichmütig resignierten Freier findet man eine Bande fester Kerle, die mit Fäusten auf den Bräutigam einhauen. Wahrhaftig, es scheint eine tüchtige Keilerei loszugehen, und man wundert sich, dass Joseph stille hält. Was soll das? Das Motiv kommt schon im 14. Jahrhundert vor[1]) und erklärt sich juristisch: die Schläge sollen das Eheversprechen eindrücklich machen. Vielleicht erinnert sich jemand dabei an die gleiche Szene in Immermanns Oberhof, wo das Motiv aber schon rationalistisch dahin umgedeutet ist, dass der künftige Eheherr wissen solle, wie Schläge thun.

[1]) Vgl. Taddeo Gaddi (S. Croce). Dazu Ghirlandajo (S. M. Novella) und Franciabigio (S. Annunziata).

In dieses Florenz kommt Raffael, um eine zweite Schule durchzumachen. Man erkennt ihn kaum mehr, wenn er nach drei bis vier Jahren die Grablegung der Galerie Borghese bringt. Er hat alles aufgegeben, was er besass, die sanfte Linie, die klare Anordnung, die milde Empfindsamkeit; Florenz hat ihn ganz aufgewühlt: die Probleme des Nackten und der Bewegung stehen im Vordergrund. Lebendiges Geschehen, mechanische Kraftleistungen, starke Kontraste möchte er geben. Der Eindruck Michelangelos und Lionardos arbeitet in ihm. Wie ärmlich musste er sich vorkommen mit seiner umbrischen Weise gegenüber solchen Leistungen.

Das Bild der Grablegung ist eine Bestellung aus Perugia gewesen. Sicher aber lautete der Auftrag nicht auf diese Szene, sondern auf eine Beweinung Christi, so wie sie Perugino gemalt hat. Man kennt sein Bild im Palazzo Pitti.[1]) Er vermeidet das Bewegte und giebt nur das klagende Herumstehen um den Toten, eine Sammlung von Wehmutsgesichtern und schönlinigen Posen. Raffael hat in der That zuerst an eine blosse Beweinung gedacht. Es existieren Zeichnungen der Art. Dann erst bricht er durch zu der Darstellung des Tragens. Er malt zwei Männer, die die Last dem Grabhügel zuschleppen. Er unterscheidet sie im Alter und Charakter und kompliziert das Motiv noch dadurch, dass einer rückwärts geht und ein paar Stufen mit den Fersen hinauftasten muss.

Dilettanten begreifen nur zögernd den Wert derartig rein körperlicher Motive, sie hätten gern möglichst viel seelischen Ausdruck. Allein jedermann wird doch zugeben, dass es unter allen Umständen von Vorteil sein musste, Kontraste in das Bild zu bringen, dass die Ruhe neben der Bewegung stärker wirkt und die Teilnahme der Angehörigen ergreifender neben der Teilnahmlosigkeit derer, die nur an ihre mechanische Arbeit zu denken haben. Während Perugino mit der ganz gleichmässigen Stimmung der Köpfe den Beschauer stumpf macht, möchte Raffael durch starke Kontraste die Wirkung zur höchsten Intensität steigern.

Die Hauptschönheit des Bildes ist der Körper Christi mit der emporgedrückten Schulter und dem zurückfallenden Haupte. Es ist das gleiche Motiv wie bei Michelangelos Pietà. Die Kenntnis des Körpers ist noch eine oberflächliche, wie auch die Köpfe der individuellen Kraft entbehren. Die Gelenke wirken matt. Von den Trägern steht der jugendliche nicht fest auf den Beinen und die Unklarheit der rechten Hand ist peinlich. Beim Älteren stört, dass er die gleiche Kopfrichtung hat wie

[1]) Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, dass die jugendliche Randfigur rechts mit dem „Aless. Braccesi" der Uffizien, den man früher dem Lorenzo di Credi zuschrieb, bis auf die einzelne Linie übereinstimmt.



Perugino. Beweinung Christi

Christus; in den vorbereitenden Zeichnungen war das vermieden. Dann verwirrt sich das Bild überhaupt. Das schrille Durcheinander der Beine ist immer gerügt worden, weiter aber: was will der zweite Alte, Nicodemus? Auch hier scheint eine ursprünglich klare Intention sich verdunkelt zu haben: er sah auf die zueilende Magdalena herunter; jetzt blickt er unverständlich in die Luft und vermehrt mit der völligen Unklarheit seiner übrigen Bewegung das Unbehagen, das an dem Bouquet der vier Köpfe da oben so wie so haftet. Das schöne Motiv, wie Magdalena dem Zuge folgend die Hand des Herrn aufnimmt, möchte auf ein antikes Vorbild zurückgehen.[1]) Unerklärt bleibt die Aktion ihres rechten Armes. Die Gruppe der ohnmächtigen Mutter geht als Motiv wieder über alles peruginische hinaus. Die knieende Figur vorn wird mit Recht auf die Anregung von Michelangelos Madonna in der heiligen Familie zurückgeführt. Merkwürdig, was für harte Überschneidungen bei den Armen wir von dem sonst so feinfühligen Raffael uns gefallen lassen müssen! Die Gruppe als Ganzes sitzt unglücklich verdrückt im Bild. Es war sehr viel richtiger gedacht, was Raffael ursprünglich vorhatte, die Frauen in den Bewegungszug der Hauptgruppe aufzunehmen, sie in einem kleinen Abstand folgen zu lassen. Jetzt fällt das Bild auseinander. Und noch etwas muss gesagt werden, das quadratische Format des Gemäldes ist an sich der Wirkung hinderlich. Um den Eindruck eines Zuges zu geben, muss die Bildfläche im ganzen schon eine bestimmte Richtung haben. Wie viel verdankt Tizians Grablegung den blossen Proportionen der Bildtafel!

Was nun in der Grablegung einer zweiten Hand, die die Vollendung besorgte, zugeschrieben werden muss, ist strittig. Sicher ist es

---

[1]) Relief im Capitolinischen Museum (Hector?) Righetti, Campidoglio tom. I. tav. 171. Schon von H. Grimm an dieser Stelle angezogen.



Raffael. Grablegung Christi

eine Aufgabe gewesen, für die Raffael einstweilen noch keine reine Lösung geben konnte. Er hat mit bewunderungswürdiger Fähigkeit, umzulernen, die florentinischen Probleme aufgegriffen, über der Arbeit aber momentan sich selbst verloren.

---

2. Die florentinischen Madonnen

Reiner als in der Grablegung stimmen Absicht und Mittel in den Madonnenbildern zusammen. Als Madonnenmaler ist Raffael populär geworden und es mag überhaupt überflüssig erscheinen, mit den groben Werkzeugen einer formalen Analyse dem Zauber dieser Bilder beikommen zu wollen. Durch eine Fülle von Nachbildungen, wie sie keinem anderen Künstler der Welt zu teil geworden, sind sie uns von Jugend an vertraut und was sie an Zügen mütterlicher Innigkeit und kindlicher Anmut oder an feierlicher Würde und seltsam übernatürlichem Wesen enthalten, spricht so stark zu uns, dass wir hier nicht nach weiteren



Raffael. Madonna del Granduca

künstlerischen Absichten fragen. Und doch könnte schon ein Blick auf die Zeichnungen Raffaels lehren, dass das Problem für den Künstler nicht da lag, wo es das Publikum sucht, dass nicht der einzelne hübsche Kopf, diese oder jene kindliche Wendung die Arbeit ausmachte, sondern dass es auf die Schiebung der Gruppe im ganzen abgesehen war, auf das Zusammenstimmen der Richtungen verschieden bewegter Glieder und Körper. Es soll niemandem verwehrt sein, sich Raffael von der Gemütsseite her zu nähern, allein ein wesentlicher Teil der künstlerischen Absicht entdeckt sich erst dem Beschauer, der über das gemütvolle Nachempfinden hinaus in eine formale Betrachtung einzutreten vermag.

Es empfiehlt sich, die Bilder mit gleichem Thema zu Entwicklungsreihen zusammenzustellen. Ob die Madonna ein Buch hält oder einen Apfel, ob sie im Freien sitzt oder nicht, ist dabei gleichgültig. Nicht diese stofflichen Merkmale, sondern die formalen müssen den Einteilungsgrund abgeben: ob die Madonna in Halbfigur genommen ist oder in ganzer Figur, ob sie mit einem oder mit zwei Kindern zusammengruppiert ist, ob weitere Erwachsene dazutreten, das sind die künstlerisch wichtigen Fragen. Beginnen wir mit dem einfachsten Falle, der Madonna in Halbfigur, und lassen wir die Granduca (Pitti) vorangehen. Ganz schlicht in der Vertikallinie der stehenden Hauptfigur und in dem noch etwas befangen sitzenden Kinde lebt sie wesentlich von der ausserordentlichen Wirkung der einen Neigung im Kopf. Das Oval dieses Kopfes könnte noch so vollkommen sein und der Ausdruck wunderbar empfunden, die Wirkung wäre nicht zu erreichen ohne dies ganz einfache Richtungssystem, wo die Schräglinie des geneigten, aber in voller Face gesehenen Kopfes die einzige Abweichung bedeutet. Es weht noch peruginische Luft aus dem stillen Bilde. In Florenz verlangte man anderes, mehr Freiheit, mehr Bewegung. Das rechtwinkelig gebrochene Sitzen des Kindes hört schon auf in der Madonna Tempi in München, dann wird es überhaupt ersetzt durch ein halbes Liegen, der Knabe dreht sich und wirft sich ungebärdig herum (Madonna Orléans, Madonna Bridge-

water) und die Mutter steht nicht mehr, sondern sitzt, und indem sie sich vorbeugt und wieder seitlich wendet, wird das Bild auf einmal reich an Richtungsachsen. Von der Granduca und Tempi geht die Entwicklung in ganz regelmässigem Lauf bis zur Sedia (Pitti), wo nun noch der kleine Johannes dazutritt und so ein Höchstes an plastischem Reichtum gewonnen wird, tief und vielgliedrig, und um so wirksamer als die Gruppe fest zusammengeballt und einem eng umschliessenden Rahmen eingefügt ist.



Raffael. Madonna della Sedia

Und ganz analog die Entwicklung bei einem zweiten Thema, der Madonna in ganzer Figur mit Jesus und Johannes. Zaghaft baut Raffael zuerst die saubere feinlinige Pyramide der Madonna del Cardellino (Uffizien), wo die Kinder gleichmässig zu Seiten der sitzenden Maria stehen. Es ist eine Komposition nach dem Schema des gleichseitigen Dreieckes. Mit einem in Florenz unbekannten Zartgefühl sind die Linien geführt und die Massen auf der Goldwage gegeneinander abgewogen. Warum fällt der Mantel Mariä an der Schulter herunter? Es soll das Ausspringen der Silhuette beim Buche vorbereitet werden, so dass die Linie in gleichmässigem Rhythmus herunterzugleiten scheint. Nach und nach entsteht dann das Bedürfnis nach mehr Bewegung. Die Kinder werden stärker differenziert: Johannes muss niederknien (belle jardinière des Louvre) oder es werden beide Kinder auf eine Seite genommen (Madonna im Grünen in Wien). Gleichzeitig kommt die Madonna tiefer zu sitzen, damit die Gruppe mehr zusammengeschlossen werden kann und die Richtungskontraste lebhafter gegeneinander wirken, und so entsteht schliesslich ein Bild von dem wunderbar konzentrierten Reichtum der Madonna aus dem Hause Alba (Petersburg), das gleich der Sedia den römischen Meisterjahren angehört.[1]) Ein Nachklang von

[1]) Die Madonna mit dem Diadem (Louvre), die eine merkwürdige Popularität geniesst (Stich von F. Weber), zeigt, wie wenig von dieser Kunst auf die nächste Um-



Raffael. Madonna del Cardellino

Lionardos Madonna mit der heiligen Anna (im Louvre) wird nicht zu verkennen sein.

Ein noch reicheres Thema enthalten die heiligen Familien in der Art der Münchener Madonna aus dem Hause Canigiani, wo Maria und Joseph und die Mutter des Johannes um die zwei Kinder sich vereinigen, d. h. eine Gruppe von fünf Figuren geformt werden muss. Die anfängliche Lösung lautet auch hier auf die reinlich gebaute Pyramide mit den zwei knieenden Frauen, die die Kinder zwischen sich halten, als Basis und dem stehenden Joseph als Spitze. Die Madonna Canigiani ist ein Kunstwerk der Formfügung, wie es schon über das Vermögen eines Perugino hinausgeht: umbrisch durchsichtig und klar und doch gesättigt mit dem Bewegungsreichtum der Florentiner. Die römische Geschmacksentwicklung drängt dann weiter aufs Massige und auf die starken Kontraste. Das lehrreiche Gegenbeispiel aus der spätern römischen Periode wäre zu suchen in der Madonna del divin amore (Neapel), die, in der Ausführung nicht original, über die neuen Intentionen doch vollkommene Rechenschaft giebt.[1]) Wie das alte gleichseitige Dreieck ungleichseitig wird, wie die alte steile Gruppe sich senkt und das ehemals leichte Gebilde massig und schwer wird, das sind die typischen Veränderungen. Die zwei Frauen sitzen jetzt nebeneinander auf einer Seite und zur Ausgleichung erscheint Joseph auf der andern, eine isolierte Figur, tief in den Raum zurückgeschoben.

---

gebung Raffaels überging. Das grobe Motiv der Madonna, die Plumpheit des Sitzens und der Handbewegung lassen nicht an eine Originalkomposition denken (Nach Dollmayr von G. F. Penni).

[1]) Dollmayr (Jahrbuch der Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 1895) giebt das Bild nach Ausführung und Entwurf dem G. F. Penni (Fattore).

In der vielfigurigen Madonna Franz I. (Louvre) ist der Gruppenbau dann völlig negiert und statt dessen haben wir das malerische Massenknäuelbild, das sich aller Vergleichung mit den älteren Kompositionen entzieht.[1])



Raffael. Madonna aus dem Hause Alba

Über die thronende Madonna endlich, im Kreise von Heiligen, hat der florentinische Raffael in dem gross angelegten Bilde der Madonna del baldacchino seine Ansicht ausgesprochen. Peruginische Einfachheit mischt sich hier mit Motiven aus dem Kreise jener machtvollen Persönlichkeit, der Raffael in Florenz am nächsten trat, des Fra Bartolommeo. Die Schlichtheit des Thrones ist ganz in der Art des Perugino, die Prachtfigur des Petrus andererseits, mit dem geschlossenen Umriss, wäre ohne Fra Bartolommeo nicht denkbar. Eine vollkommene Abrechnung aber hätte neben diesen zwei Potenzen auch noch zu berücksichtigen, was erst beträchtlich später, in Rom, zu dem Bilde hinzugekommen ist, die Engel oben und wohl die ganze Hintergrundsarchitektur und jedenfalls auch die Erhöhung der Tafel nach oben um ein beträchtliches Stück.[2]) Der römische Geschmack verlangte mehr Raum. Hätte er frei schalten können, so würde er auch die Paare der Heiligen zu engeren Gruppen zusammengeschlossen haben, er würde die Madonna weiter heruntergezogen und der Versammlung einen massigern Aspekt gegeben haben. Man kann sich an Ort und Stelle, im Palazzo Pitti nämlich, aufs beste klarmachen, wie der Geschmack zehn Jahre später entschieden hätte: man braucht nur Fra Bartolommeos Auferstandenen mit den vier Evangelisten damit zu vergleichen. Das Bild ist einfacher und doch reicher, differenzierter und doch einheitlicher. Bei dem Vergleiche wird man auch inne werden, dass der reifere Raffael die zwei nackten Engelknaben, die vor dem Throne stehen, so reizvoll sie erfunden sind, in diesem

---

[1]) Dollmayr (a. a. O.) leugnet wenigstens für die Gruppe der Maria nicht die raffaelsche Herkunft. In die Ausführung würden sich Penni und Giulio Romano geteilt haben.

[2]) Von einer besonders schwachen Hand scheint der heilige Augustin hinzugefügt. Dagegen gehören die Engelknaben sicher zum alten Bestand des Bildes (entgegen anderweitigen Behauptungen, z. B. im Cicerone[9]).

Zusammenhang doch nicht mehr gebracht hätte: es sind schon genug Vertikalen im Bild, man braucht hier Kontrastlinien und darum sitzen die Knaben bei Bartolommeo.

---

3. Die Camera della Segnatura

Es war ein Glück für Raffael, dass ihm in Rom zunächst keine Aufgaben dramatischer Art gestellt wurden. Er sollte stille Versammlungen ideal gestimmter Menschen malen, Bilder ruhigen Zusammenseins, wo alles darauf ankam, erfinderisch in einfachen Bewegungen und feinfühlig in der Zusammenordnung zu sein. Das war gerade sein Talent. Jene Empfindung für harmonische Linienführung und Massenabwägung, die er in den Madonnenkompositionen ausgebildet hatte, durfte er nun im grossen bewähren. In der Disputa und der Schule von Athen entwickelte er jetzt seine Kunst der Raumfüllung und Gruppenverbindung, die dann die Basis der späteren dramatischen Bilder abgiebt.

Das moderne Publikum hat Mühe, diesem künstlerischen Inhalt der Bilder gerecht zu werden. Es sucht den Wert der Darstellungen anderswo, in dem Ausdruck der Köpfe, in der gedankenhaften Beziehung zwischen den einzelnen Figuren. Es will vor allem wissen, was die Figuren bedeuten und ist beunruhigt, so lange es sie nicht mit Namen benennen kann. Dankbar horcht der Reisende den Belehrungen des Führers, der genau zu sagen weiss, wie jede Person heisst, und ist überzeugt, nach solcher Aufklärung das Bild besser zu verstehen. Für die meisten ist die Sache damit überhaupt erledigt, einige Gewissenhafte aber suchen sich nun in den Ausdruck der Köpfe „hineinzuleben" und saugen sich an den Gesichtern fest. Wenige kommen dazu, neben den Gesichtern die Bewegung der Körper im ganzen aufzufassen, für die Motive des schönen Lehnens, Stehens oder Sitzens sich empfänglich zu machen und nur ganz wenige ahnen, dass der eigentliche Wert dieser Bilder gar nicht im einzelnen, sondern in der Zusammenfügung, in der rhythmischen Belebung des Raumes zu suchen ist. Es sind dekorative Arbeiten grössten Stils, dekorativ in einem Sinne genommen, der freilich nicht geläufig ist; ich meine Gemälde, wo der Hauptaccent nicht auf dem einzelnen Kopf, nicht auf dem psychologischen Zusammenhang liegt, sondern in der Disposition der Figuren innerhalb der Fläche und in dem Verhältnis ihres räumlichen Nebeneinander.[1]) Raffael besass ein

[1]) Schon Böcklin hat das Wort. Man liest in den Tagebuchaufzeichnungen Rudolf Schicks (Berlin 1900), dass bei seinem zweiten römischen Aufenthalt die Stanzen (es ist im besonderen von Heliodor die Rede) von grosser Wirkung auf ihn waren. „Es schien

Gefühl für das, was dem menschlichen Auge angenehm ist, wie keiner vor ihm.

Historisches Wissen ist zum Verständnis nicht erforderlich.[1]) Es sind allgemein bekannte Vorstellungen, um die es sich handelt, und man hat sehr mit Unrecht den Ausdruck tiefsinniger philosophisch-geschichtlicher Beziehungen in der Schule von Athen oder ein Resumé der Kirchengeschichte in der Disputa finden wollen. Wo Raffael bestimmt verstanden zu werden wünscht, hat er durch Beischrift dafür gesorgt. Es sind nicht viele Fälle, selbst bei Hauptfiguren, bei Trägern der Komposition, bleiben wir ohne Aufklärung. Die Zeitgenossen des Künstlers haben sie nicht verlangt. Das körperlich-geistige Bewegungsmotiv schien alles, der Name gleichgültig. Man fragte nicht, was die Figuren bedeuten, sondern hielt sich an das, was sie sind.

Um diesen Standpunkt zu teilen, braucht es eine Art von Augensinnlichkeit, die heuzutage selten sein mag, und dem Germanen ist es überhaupt schwer, den Wert ganz nachzuempfinden, den der Romane dem leiblichen Sichhaben und -tragen beimisst. Man darf daher nicht allzu rasch ungeduldig werden, wenn der nordische Reisende an diesem Orte, wo er die Darstellung der höchsten geistigen Potenzen erwartet, eine Enttäuschung erst überwinden muss. Rembrandt würde die Philosophie freilich anders gemalt haben.

Wer den guten Willen hat, den Bildern näher zu kommen, wird kein anderes Mittel finden als Figur um Figur zu analysieren und auswendig zu lernen und dann auf die Verbindungen zu achten, wie ein Glied das andere voraussetzt und bedingt. Das ist der Rat, den schon der Cicerone giebt. Ich weiss nicht, ob ihn viele befolgt haben. Man darf die Zeit nicht sparen. Es braucht viel Übung, um nur einmal festen Boden zu gewinnen. Unser Sehen ist so oberflächlich geworden durch die Masse der illustrierenden Tagesmalerei, wo es nur auf einen ungefähren Gesamteindruck ankommt, dass wir solchen alten Bildern gegenüber wieder mit dem Buchstabieren anfangen müssen.

Die Disputa

Um einen Altar mit der Monstranz sitzen die vier Kirchenlehrer, auf die die Feststellung des Dogmas zurückgeht: Hieronymus, Gregorius, Ambrosius und Augustin. Rings herum Gläubige; würdevolle Gottes-

---

ihm klar, dass es das Gross-Dekorative in den Bildern ist, was selbst auf den rohesten und ungebildetsten Menschen Eindruck macht und das suchte er auch in seinen nachherigen Bildern mehr anzustreben" (S. 171).

[1]) Vgl. den befreienden Aufsatz von Wickhoff (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 1903).

gelehrte, beschaulich ruhig dastehend; feurige Jünglinge, in Andacht und Anbetung sich zudrängend; da wird gelesen, dort wird gewiesen; es sind namenlose Typen und berühmte Figuren nebeneinander gestellt in dieser Versammlung. Ein Ehrenplatz ist vorbehalten für den Papst Sixtus IV., den Onkel des regierenden Papstes.

Das ist die irdische Szene. Darüber aber thronen die Personen der Dreieinigkeit und mit ihnen, in flachem Bogen entwickelt, ein Kranz von Heiligen. Ganz oben, gleichlaufend, schwebende Engel. Christus, der sitzend seine Wundmale weist, dominiert das Ganze. Marie und Johannes begleiten ihn. Über ihm der segnende Gottvater, unter ihm die Taube. Ihr Kopf ist die genaue Mitte der Höhenachse des Bildes.

Disputa del santissimo sacramento nennt Vasari das Bild und der Name ist ihm bis heute geblieben; er passt aber nicht. Es wird nicht disputiert in diesem Kreise, kaum gesprochen. Das Allergewisseste sollte dargestellt sein, die sichere Gegenwart des höchsten Geheimnisses der Kirche, bekräftigt durch die Erscheinung der Himmlischen selbst.

Man versuche sich klar zu machen, wie die Aufgabe im Sinne der älteren Schule gelöst worden wäre. Verlangt war im Grunde nichts anderes als was den Inhalt so vieler Altarbilder ausmacht: eine Anzahl frommer Männer in ruhiger Coexistenz und darüber die Himmlischen, still, wie der Mond über dem Walde steht. Raffael sah von Anfang an ein, dass hier mit blossen Steh- oder Sitzmotiven nicht auszukommen war. Die ruhige Gemeinsamkeit musste ersetzt werden durch eine Versammlung mit Bewegung, mit lebhafterer Bethätigung. Er differenziert zunächst die vier Figuren der Hauptgruppe (die Kirchenlehrer) nach den Momenten des Lesens, des Meditierens, des visionären Aufblickens und des Diktierens. Er erfindet die schöne Gruppe der zudrängenden Jünglinge und bekommt so einen Gegensatz zu der ruhigen Präsentation von stehenden Kirchenmännern. Der Affekt erscheint gedämpfter noch einmal in der pathetischen Rückfigur vorn an den Altarstufen. Als Kontrast dazu auf der anderen Seite der Papst Sixtus, ruhig und sicher mit hochgehobenem Haupte vorwärts blickend, der Kirchenfürst. Hinter ihm ein rein profanes Motiv: ein junger Bursche, der sich über die Brüstung lehnt und dem ein Mann den Papst zeigt,[1] und gegenüber in der anderen Ecke des Bildes das Umgekehrte, ein Jüngling, der einen Alten weist. Der Alte steht über ein Buch gebeugt an einer Balustrade, andere sehen mit hinein, er scheint zu erklären, der Jüngling aber ladet ihn ein, nach dem Altar in der Mitte zu gehen, wohin alles drängt. Man kann sagen, Raffael habe hier die eigensinnige Meinung, den Sektierer, malen

[1]) Wie schon mehrfach beobachtet wurde, stammt der weisende Mann aus Lionardos Anbetung der Könige, wo er an der gleichen Stelle vorkommt.

wollen,[1]) auf eine bestimmte Person war es aber gewiss nicht abgesehen und das Motiv an sich hat kaum in dem vorgeschriebenen Programm Raffaels gestanden. Er sollte die Kirchenlehrer bringen, den Papst Sixtus und dann noch die eine oder die andere Persönlichkeit, für die man sich gerade interessierte: Raffael hat das gethan, im übrigen behielt er seine vollkommene Freiheit und konnte in namenlosen Figuren die Motive entwickeln, die er brauchte. Und damit treffen wir auf den Nerv der Sache: die Bedeutung des Bildes besteht nicht in seinen Einzelheiten, sondern in der Gesamtfügung und man wird ihm erst dann gerecht werden, wenn man erkennt, wie alles Einzelne im Dienst der Gesamtwirkung steht und im Hinblick auf das Ganze erfunden ist.

Es soll sich doch niemand darüber täuschen lassen, dass das Psychologische hier nicht das Interessanteste ist. Ein Ghirlandajo wäre überzeugender gewesen in den Köpfen und Botticelli ergreifender im Ausdruck des religösen Gefühles. Es ist keine Figur da, die sich mit dem Augustin in Ognissanti (Florenz) messen könnte. Die Leistung Raffaels liegt auf einer anderen Seite: ein Bild von diesen Dimensionen, mit so viel Tiefe, reich in den Bewegungsmotiven, ganz klar entwickelt und rhythmisch gegliedert, das war etwas ohnegleichen.

Die erste Kompositionsfrage bezog sich auf die Kirchenlehrer. Sie waren die Hauptgruppe und mussten als solche zur Geltung gebracht werden. Sollten sie gross sein, so durften sie nicht weit auf der Bühne zurückgeschoben werden, das Bild entwickelte sich dann aber als ein blosser Streifen; um ihm Tiefe zu geben, wagte Raffael nach anfänglichem Schwanken die Zurückschiebung der Kirchenväter und baute ihnen einen Stufenuntersatz. Damit kam die Komposition in die glücklichste Bahn. Das Stufenmotiv erwies sich als ausserordentlich fruchtbar, alle Figuren reichen sich gewissermassen die Hände und führen auf die Mitte zu. Ein Übriges geschah noch durch Zufügung der lebhaft gestikulierenden Männer jenseits des Altars, die nur dazu da sind, den hinten sitzenden Hieronymus und Ambrosius für das Auge herauszuholen. Sie sind erst ein Gedanke der letzten Stunde gewesen.

Eine entschiedene Strömung führt von links her der Mitte zu. Der weisende Jüngling, die Anbetenden und die pathetische Rückfigur geben eine Summe gleichlautender Bewegung, der das Auge gerne folgt. Raffael hat auch später immer auf diese Führung des Auges Bedacht genommen. Wenn nun hier die letzte der Zentralfiguren, der diktierende Augustin, sich umwendet, so begreift man den Zweck der Gebärde: es soll die Vermittlung mit der rechten Seite hergestellt werden, wo die Bewegung

[1]) Vgl. die ähnliche Gruppe in dem Bilde Filippinos „Der Triumph des Thomas" (Rom, S. M. sopra Minerva).



Raffael, Disputa
Teilstück mit Gregor und Hieronymus

zum Stillstand gebracht ist. Formale Erwägungen der Art sind völlige Neuerungen dem 15. Jahrhundert gegenüber.

Raffael hat die Kirchenväter sonst in lauter ganz einfachen Ansichten gegeben. Gesenktes Profil, erhobenes Profil bei den zwei ersten, wenig abweichend der dritte. Und auch das Sitzen so einfach wie möglich. Das ist seine Ökonomie. Die entfernten Figuren, wenn sie gross wirken sollen, vertragen keine andere Behandlung. Ein quattrocentistisches Bild, wie Filippinos Triumph des Thomas, fehlt gerade in diesem Punkt.

Je weiter nach dem Vordergrund, um so reicher werden die Bewegungen. Das Reichste geben die Beugefiguren mit ihren Nachbarn in den Ecken. Diese Eckgruppen sind ganz symmetrisch angeordnet und in gleicher Art — durch Weisende — an die inneren Figuren anschlossen.[1] Symmetrie durchwaltet das ganze Bild, ist aber im ein-

---

[1]) Das Motiv der Brüstung ergab sich auf der einen Seite durch die einschneidende Thür, die Raffael durch Überbauung mit einem Mäuerchen unschädlich zu machen suchte. Er wiederholt dann das Motiv als Balustrade auf der anderen Seite. Der fortgeschrittene cinquecentistische Stil kann aber solche Eingriffe im Bild nicht dulden. Im Heliodorzimmer wird darum die Grundlinie des Bildes in der Höhe des Thürsturzes



Raffael, Disputa
Teilstück mit Ambrosius und Augustin

zelnen überall mehr oder weniger verdeckt. Die grösste Ausweichung findet sich in der mittleren Zone. Indessen handelt es sich auch hier nicht um starke Verschiebungen. Raffael geht noch zage vor, er will binden und beruhigen, nicht aufwühlen und auseinanderreissen. Mit einer Feinfühligkeit, die man fromm nennen möchte, sind die Linien so geführt, dass keine der anderen wehe thut und bei aller Fülle der Eindruck der Ruhe vorwaltend bleiben soll. Im gleichen Sinne sind die zwei Hälften der Versammlung jeweilen durch die (landschaftliche) Hintergrundlinie geeinigt und mit dem oberen Figurenkranz in Konsonanz gebracht.

Bei solcher Art der ruhigen Linienfügung ist aber der höhere Gesichtspunkt die Klarheit der Erscheinung, die Raffael jedem Wesen gönnt. Wo die älteren Maler zusammenpressen, Kopf hinter Kopf schieben, da nimmt der in peruginischer Einfachheit grossgezogene Meister die Figuren auseinander, so dass jede sich in völliger Anschaulichkeit entwickeln

genommen. Dass Tizian noch in seinem „Tempelgang der Maria" einer Thür die Beine einiger Figuren ruhig opfert, ist für Venedig sehr bezeichnend. In Rom würde man eine solche Crudität nicht hingenommen haben.

kann. Auch hier sind neue Rücksichten auf das Auge massgebend. Die Behandlung von Menschenhaufen bei Botticelli oder Filippino fordert ein angespanntes Sehen aus der Nähe, wenn man in dem Gewimmel wirklich des einzelnen habhaft werden will. Die Kunst des 16. Jahrhunderts, die den Blick aufs Ganze gerichtet hält, fordert die Vereinfachung prinzipiell.

Es sind Qualitäten solcher Art, die den Wert des Bildes bestimmen, nicht die Zeichnung im einzelnen. Dass das Bild schon eine beträchtliche Summe von wesentlich neuer Bewegung enthält, wird man nicht leugnen können, indessen ist hier doch noch manches befangen und unsicher. Sixtus IV. wirkt unklar, man weiss nicht recht, ob er geht oder stille steht, und entdeckt erst allmählich, dass er ein Buch gegen das Knie stemmt. Ganz unglücklich ist der weisende Jüngling gegenüber, der auf ein (in Zeichnung erhaltenes) Motiv Lionardos zurückgeht, die sogenannte Beatrice. In den Köpfen berührt die Leerheit fast unangenehm, sobald sie nicht Porträt sind. Man darf garnicht daran denken, wie das Bild aussähe, wenn Lionardo mit seinen Menschen die Gemeinschaft der Gläubigen dargestellt hätte!

Allein, wie gesagt, die grossen Eigenschaften der Raffaelschen Disputa und die eigentlichen Bedingungen ihrer Wirkung sind die allgemeinen Momente. Die Einteilung der Wandfläche im ganzen, die Führung der unteren Figuren, der Schwung der oberen Kurve mit den Heiligen, der Gegensatz zwischen der Bewegung und dem feierlichen Thronen, die Verbindung von Reichtum und Ruhe ergeben hier ein Bild, das schon oft als vollkommenes Beispiel eines religiösen Monumentalstils gepriesen worden ist. Der besondere Charakter kommt ihm aber von der höchst reizvollen Ausgleichung zwischen der Befangenheit jugendlich zarter Empfindung und keimender Kraft.

Die Schule von Athen

Der Theologie gegenüber findet man die Philosophie, die weltliche Forschung. Das Bild heisst „Schule von Athen“, doch ist der Name fast so willkürlich wie der der Disputa. Wenn man wollte, könnte man eher hier von einer Disputa sprechen, denn das Zentralmotiv sind die zwei disputierenden Häupter der Philosophie, Plato und Aristoteles. Daneben die Reihen der Hörer. In der Nähe Sokrates mit seinem eigenen Kreis. Er treibt sein Fragespiel und zählt an den Fingern die Voraussetzungen ab. Im Kostüm der Bedürfnislosen liegt dann Diogenes auf der Treppe. Ein schreibender, älterer Mann, dem die Tafel mit den harmonischen Accorden vorgehalten wird, mag Pythagoras sein. Nimmt

man noch die Astronomen, Ptolomaeus und Zoroaster, und den Geometer Euclid, so ist das historische Material des Bildes erledigt.

Die Schwierigkeit der Komposition war hier eine gesteigerte, weil der Kreis der Himmlischen wegfiel. Raffael hatte keinen anderen Ausweg, als die Architektur zu Hilfe zu rufen: er baute ein gewaltiges Hallengebäude und legte davor vier (sehr hohe) Stufen, die das Bild nach seiner ganzen Breite durchlaufen. So gewann er eine doppelte Bühne: den Raum unterhalb der Treppe und die Plattform oben.

Im Gegensatz zur Disputa, wo alle Teile nach dem Zentrum streben, löst sich das Ganze hier auf in eine Summe einzelner Gruppen, ja einzelner Figuren: der natürliche Ausdruck der vielgliederigen, wissenschaftlichen Forschung. Ein Suchen nach bestimmten historischen Anspielungen ist hier so wenig angebracht wie dort. Einleuchtend ist der Gedanke, die physischen Wissenschaften unten zu gruppieren und den oberen Raum den spekulativen Denkern frei zu lassen, doch geht vielleicht auch diese Interpretation schon über das Ziel hinaus.

Die körperlich-geistigen Motive sind hier viel reicher als bei der Disputa. Der Stoff bedingte an sich eine grössere Mannigfaltigkeit, man merkt aber wohl, Raffael selbst war weiter gekommen und innerlich reicher geworden. Die Situationen sind schärfer charakterisiert. Die Gebärden sind sprechender. Man behält die Figuren besser im Kopf.

Es ist vor allem merkwürdig, was Raffael aus der Gruppe des Plato und Aristoteles gemacht hat. Das Thema war alt. Will man etwas vergleichen, so nehme man das Philosophenrelief des Luca della Robbia vom Florentiner Campanile: zwei Italiener fahren mit südlicher Lebhaftigkeit aufeinander los, der eine beharrt auf dem Wortlaut seines Buches, der andere macht ihm mit allen zehn Fingern klar, dass das Unsinn sei. Andere Disputationen findet man auf Donatellos Bronzethüren in S. Lorenzo. Allein alle diese Motive musste Raffael verwerfen: der Geschmack des 16. Jahrhunderts fordert die Dämpfung der Gebärde. Vornehm-ruhig stehen die Philosophenfürsten nebeneinander; der eine mit vorgestrecktem Arm die Hand flach über den Boden breitend, es ist Aristoteles, der „baumeisterliche“ Mann; der andere, Plato, mit erhobenem Finger nach oben weisend. Woher Raffael die Möglichkeit gekommen ist, die Persönlichkeiten in ihrem Gegensatz so zu charakterisieren, dass sie uns als glaubhafte Bilder der zwei Philosophen erscheinen, wissen wir nicht.

Eindrucksvolle Figuren sind es weiterhin, die rechts gegen den Rand zu stehen. Der Einsame mit weissem Bart, in den Mantel gehüllt, ganz einfach in der Silhuette, eine grosse stille Erscheinung. Daneben der andere, der, auf dem Gesims sich vorlehnend, einem schreibenden

Knaben zusieht, der gebückt mit übergeschlagenem Bein dasitzt und ganz von vorn genommen ist. An Figuren der Art muss man sich halten, um den Fortschritt zu ermessen.

Ganz neu ist das Motiv des Liegens bei Diogenes. Es ist der Kirchenbettler, der sich's auf den Treppenstufen bequem macht.

Und nun steigert sich der Reichtum immer mehr. Die Szene der geometrischen Demonstration ist nicht nur nach der psychologischen Seite vortrefflich erfunden, wie das Begreifen in verschiedenen Stadien auseinandergelegt ist, sondern auch die Bewegungen des Kniens und Beugens in den einzelnen Durchführungen verdienen genau aufgefasst und dem Gedächtnis eingeprägt zu werden.

Noch interessanter ist die Gruppe des Pythagoras. Ein Schreibender im Profil, niedrig sitzend, den einen Fuss auf einen Schemel gestellt, und hinter ihm vordrängend, sich überbeugend andere Figuren: ein ganzer Kranz von Kurven. Dann ein zweiter Schreiber, auch sitzend, aber en face gesehen und komplizierter in der Gliederstellung, und zwischen beiden ein Stehender, der ein offenes Buch auf dem Schenkel festhält und daraus eine Stelle beizubringen scheint. Man zerbreche sich nun den Kopf nicht, was damit gemeint sein soll. Die Figur ist nicht aus dem geistigen Zusammenhang heraus entstanden, sie lebt nur von ihrem körperlichen Motiv. Der hochgesetzte Fuss, der übergreifende Arm, die Wendung des Oberkörpers und die damit kontrastierende Neigung des Kopfes geben ihr einen bedeutenden plastischen Inhalt. Und wenn es dem nordländischen Betrachter scheinen will, das reiche Motiv sei auf allzu künstliche Weise hervorgebracht, so ist vor dem voreiligen Urteil doch zu warnen. Der Italiener hat eine soviel grössere Bewegungsfähigkeit als wir, dass für ihn die Grenzen des Natürlichen ganz andere sind. Raffael betritt hier aber deutlich die Wege des Michelangelo und in der Nachfolge dieses stärkeren Willens hat er in der That zeitweise seine natürliche Empfindung verloren.[1])

Die Betrachtung darf indessen nicht stehen bleiben vor der Einzelfigur. Was Raffael da und dort an Bewegungsmotiven giebt, ist die kleinere Leistung gegenüber der Kunst, die in der Zusammenfügung der Figuren zur Gruppe liegt. Die ganze ältere Kunst hat nichts, was sich

---

[1]) Es ist übrigens gerade bei dieser Figur das Vorbild nicht bei Michelangelo, sondern bei Lionardo zu suchen: sie ist entwickelt aus dem Motiv der Leda, die vorn S. 41 in Abbildung mitgeteilt wurde, und nach der auch eine Nachzeichnung Raffaels erhalten ist. — Die Entlehnungen aus den Paduaner Reliefs Donatellos (vgl. Vöge, Raffael und Donatello, 1896) beziehen sich auf so untergeordnete Figuren, dass man glauben möchte, sie seien scherzweise in die Komposition aufgenommen worden. Jedenfalls darf man nicht an Entlehnungen der Armut oder der Verlegenheit denken.



Raffael, Schule von Athen
Die Gruppe des Pythagoras

mit den vielgliedrigen Systemen hier irgend vergleichen liesse. Die Gruppe der Geometer löst ein Problem, das überhaupt wenige aufgenommen haben: fünf Personen auf einen Punkt gerichtet, ganz klar entwickelt, ganz „rein“ in der Linie und mit welchem Reichtum an Wendungen! Und so die gegenüberliegende, noch grösser angelegte Gruppe: wie die mannigfaltigen Bewegungen sich ergänzen, wie die vielen Figuren in einen notwendigen Zusammenhang gebracht sind, zu einem vielstimmigen Gesang sich einigen, wo alles wie selbstverständlich erscheint, ist von der höchsten Art. Wenn man das Ganze des Gefüges ansieht, so wird man dann auch verstehen, was der Jüngling zuhinterst in dieser Gesellschaft soll: man hat ein fürstliches Porträt in ihm vermutet, meinetwegen, — seine formale Funktion ist jedenfalls keine andere, als in dem Knäuel von Kurvenlinien die notwendige Vertikale darzustellen.

Wie in der Disputa, so ist auch hier der Reichtum nach vorn geschoben. Hinten auf der Plattform ein Wald von Senkrechten, vorn, wo die Figuren gross sind, die gebogenen Linien und die komplizierten Verknüpfungen.

Um die Mittelfiguren herum ist alles symmetrisch, dann lockert

sich die Gebundenheit und unsymmetrisch strömt auf einer Seite die obere Masse über die Treppe herunter, eine Gleichgewichtsstörung, die dann durch die Asymmetrie der Vordergrundsgruppen wieder aufgehoben wird.

Dass in der grossen Menge die weit zurückstehenden Figuren des Plato und Aristoteles noch als Hauptfiguren wirken können, ist gewiss merkwürdig, und doppelt unbegreiflich, wenn man auf den Grössenmasstab Acht hat, der nach einer idealen Rechnung nach hinten zu rapid abnimmt: Diogenes auf der Treppe hat plötzlich ganz andere Verhältnisse als die benachbarten Figuren des Vordergrundes. Das Wunder erklärt sich aus der Art, wie die Architektur benutzt ist: die disputierenden Philosophen stehen gerade im Lichten des letzten Bogens. Ohne diesen Heiligenschein, der in den konzentrischen Linien der vorderen Gewölbe mächtig nachklingt, wären die Leute verloren. Ich erinnere an die Verwendung eines ähnlichen Motivs in Lionardos Abendmahl. Man nehme das Architektonische weg und die ganze Komposition fällt zusammen.

Das Verhältnis der Figuren zum Raum ist hier aber überhaupt in einem ganz neuen Sinne empfunden. Hoch über den Häuptern der Menschen gehen die gewaltigen Wölbungen hin und der ruhige, tiefe Atem dieser Hallen teilt sich dem Beschauer mit. Aus solchem Geiste heraus war der neue Sankt Peter Bramantes konzipiert und nach der Behauptung Vasaris würde Bramante auch als Urheber der Architektur dieses Freskos zu gelten haben. —

Disputa und Schule von Athen sind vornehmlich durch Stiche in Deutschland bekannt geworden und den gewaltigen Raumeindruck der Fresken wird selbst ein oberflächlicher Stich noch immer besser geben als jede Photographie. Im vorigen Jahrhundert hat Volpato in einer Folge von sieben Blättern die Stanzen gestochen, sie sind generationenlang das Andenken gewesen, was sich der Reisende von Rom nach Hause brachte und man darf über diese Blätter auch heute noch nicht gering denken, wo Keller und Jacoby die Aufgabe mit anderen Augen und mit anderen Mitteln angegriffen haben. Jos. Keller's „Disputa", die 1841—1856 entstand, drängt schon durch die Grösse der Platte alles Ältere zurück, und während Volpato nur die Konfiguration im ganzen wiederzugeben suchte und dabei die malerische Erscheinung willkürlich verstärkte, möchte der Deutsche wortgetreu sein und mit seinem Stift in alle Tiefen raffaelischer Charakteristik hinabdringen. Klar, fest, starkschattig, aber ohne malerisches Gefühl, stellt er seine Gestalten auf die Fläche, er will vor allem in der Form deutlich sein und kümmert sich nicht darum, die farbige Harmonie und im besonderen den lichten Ton des Fresko seinem Bilde zu erhalten. Gerade hier setzt Jacoby mit der

Arbeit ein. Seine „Schule von Athen“ ist das Resultat zehnjähriger Arbeit (1872—1882). Der Laie macht sich keine Vorstellung, wie viel Überlegung es kostete, für jeden Farbenwert des Originals den entsprechenden Ton auf der Kupferplatte zu finden, das Weiche der Malerei wiederzugeben und innerhalb der hellen Freskoskala räumlich klar zu bleiben. Der Stich erschien als eine Leistung ohne gleichen. Vielleicht geht er aber mit seinen Intentionen überhaupt über die Grenzen hinaus, die den graphischen Künsten in diesem Falle gesetzt sind und es giebt noch immer Liebhaber, die bei einer so bedeutenden Verkleinerung des Originals den abgekürzten Ausdruck eines Volpato mit seinen verhältnismässig einfachen Linienmitteln begehrenswerter finden, weil es so eher möglich ist, von der Monumentalität des Eindruckes etwas zu bewahren.

Der Parnass

Man darf glauben, dass Raffael froh war, bei der dritten Aufgabe, dem Bilde der Dichter, nicht noch einmal einer gleichen Wand sich gegenüber zu finden. Die schmalere Fläche hier mit dem Fenster in der Mitte brachte von selbst neue Gedanken. Raffael überbaute das Fenster mit einem Hügel, dem leibhaftigen Parnass, und bekam so unten zwei kleine Vordergrundsräume und oben ein breiteres Podium. Das ist der Ort, wo Apoll mit seinen Musen sitzt. Auch Homer darf da weilen und im Hintergrund sind weiterhin noch Dante und Virgil[1]) zu erkennen. Das übrige Volk der Dichter drängt sich an den Hängen des Hügels herum, einzeln dahinwandelnd oder zusammenstehend in Gruppen, wo dann ein lässiges Gespräch geführt wird, oder wo ein lebhafter Erzähler die Aufmerksamkeit bannt. Da das Dichten keine gesellschaftliche Arbeit ist, so war es schwer, die Dichter in einem Gruppenbild psychologisch zu charakterisieren. Raffael beschränkte sich, den Ausdruck der Inspiration zweimal zu geben, bei dem geigenspielenden Gott, der entzückt aufwärts schaut, und bei Homer, der begeistert vor sich hinspricht, und ebenfalls aufwärts schaut, aber mit toten Augen. Für die anderen Gruppen verlangte die künstlerische Ökonomie die verminderte Erregung: der heilige Wahnsinn hat nur in der Nähe des Gottes seinen Platz, unten befinden wir uns unter Unseresgleichen. Zu bestimmter Namengebung werden wir auch hier nicht aufgefordert. Durch Beischrift ist Sappho kenntlich gemacht, weil sonst niemand gewusst hätte, was das für ein Frauenzimmer sei. Raffael war es offenbar darum zu thun, eine weibliche Kontrastfigur zu bekommen. Dante ist klein und fast nebensächlich bloss

[1]) Virgil nicht mehr phantastisch kostümiert, mit spitzer Krone, wie noch bei Botticelli, sondern schon antik, der römische Dichter. So zuerst bei Signorelli (Orvieto). Vgl. Volkmann, iconografia Dantesca S. 72.

angeschoben. Die eigentlich augenfälligen Figuren sind namenlose Typen. Zwei Porträtköpfe nur sehen uns aus dem Gewühl in die Augen: der eine, ganz am Rande rechts, ist wahrscheinlich Sannazaro; für den anderen, dem Raffael die Haltung seines Selbstporträts gegeben hat, ist eine glaubhafte Bestimmung noch nicht gefunden.

Apollo sitzt und zwei Musen, ihm zur Seite, sitzen ebenfalls; er in Face-, die Musen in Profilstellung. Das giebt zunächst ein breites Dreieck, das Zentrum der Komposition. Die übrigen Musen stehen hinten herum. Die Kette schliesst rechts mit einer majestätischen Rückfigur, und darauf antwortet, von der anderen Seite her, die Frontfigur Homers. Diese zwei Gestalten sind die Eckpfeiler der parnassischen Gesellschaft. Die gross konstruierte Gruppe klingt dann aus in dem Knaben zu Füssen Homers, der seine Worte mit dem Griffel auffängt; drüben aber nimmt die Komposition eine unerwartete Wendung, indem sie sich in die Tiefe hineinzieht: der nächste neben der weiblichen Rückfigur ist nur noch zu drei Vierteln sichtbar, er schreitet jenseits der Höhe bildeinwärts.

Diese Bewegung verstärkt sich für den Eindruck durch die Lorbeerstämmchen, die hinten hervorkommen, und geht man der Disposition der Bäume im Bilde überhaupt nach, so wird man sehen, wie sehr auf ihre Komposition gerechnet ist. Sie bringen eine Diagonalbewegung in die Komposition und lösen die Starrheit der symmetrischen Ordnung. Ohne die mittleren Stämme aber würde Apollo unter seinen Musen überhaupt versinken.

Für die Vordergrundgruppen wurde ein gegenseitiger Kontrast insofern erreicht, als die linke, mit dem Baum als Kern, ganz isoliert erscheint, während rechts der Zusammenhang mit den oberen Figuren gewahrt ist. Es ist derselbe Bewegungszug wie in der Schule von Athen.

Der Parnass besitzt eine geringere Raumschönheit als die anderen Bilder. Es geht eng und gedrängt zu auf dem Berge und unter den Figurenmotiven sind wenige, die überzeugend wirken. Allzuviele sind von einer gewissen Kleinlichkeit angekränkelt. Am allerunglücklichsten sind die Musen, leere Bildungen, die nicht interessanter werden durch einzelne „antikische“ Kunststückchen. Von den sitzenden ahmt eine in der Draperie die Ariadne nach, die andere möchte in der Bewegung auf eine Figur wie die sogenannte Schutzflehende zurückzuführen sein. Die Entblössung der Schulter, ein Motiv, das sich aufdringlich wiederholt, ist ebenfalls aus der Antike zu erklären. Wenn Raffael nur lebendigere Schultern zu zeigen hätte! Trotz aller Rundlichkeit der Formen denkt man mit Sehnsucht an die eckigen Grazien Botticellis zurück. Ein ein-

ziges Stück Naturanschauung fällt auf: das ist der Nacken der stehenden Rückfigur, der echte Nacken einer Römerin.

Die besten Figuren sind die ganz schlichten. Zu welch ungeheuerlichen Erfindungen aber die Sucht führt, interessant in der Bewegung zu sein, zeigt die verdrehte Sappho. Hier hat Raffael die Richtung momentan ganz verloren und sich in eine Konkurrenz mit Michelangelo eingelassen, ohne ihn eigentlich zu verstehen. Es genügt, eine der sixtinischen Sibyllen mit dieser unglücklichen Dichterin zusammenzuhalten, um des Unterschiedes gewahr zu werden.

Ein anderes Bravourstück, das wir nicht tadeln wollen, ist die starke Verkürzung des Armes bei dem vorwärtsweisenden Manne. Derartige Probleme musste damals jeder lösen. Michelangelo hat in seinem Gott Vater, der die Sonne schafft, seine Meinung hierüber gesagt.

Von einer Eigentümlichkeit in der Raumrechnung des Bildes muss noch die Rede sein. Es fällt auf, dass die Sappho und ihr Gegenüber den Rahmen des Fensters überschneiden. Das ist unangenehm, weil die Figuren so die Fläche zu verlassen scheinen und man kann sich nicht vorstellen, wie Raffael eine solche Brutalität sich zu schulden kommen liess. In der That rechnete er ganz anders: er glaubte mit dem perspektivisch gemalten Thorbogen, der das Bild umschliesst, das Fenster zurückdrängen zu können, so dass man meinen sollte, es liege schon ein Stück weit im Bilde zurück. Das ist eine falsche Rechnung gewesen und Raffael hat später nie wieder etwas derartiges versucht; neuere Kupferstecher aber haben den Fehler vervielfacht, indem sie unter Weglassung des äusseren Rahmens, der allein die Raumerklärung giebt, das Bild gestochen haben.[1])

Die Jurisprudenz

Eine Versammlung von Juristen zu malen, ist Raffael erspart geblieben. Für die vierte Wand waren nur zwei kleinere Zeremonienbilder aus der Rechtsgeschichte zu Seiten des Fensters vorgesehen und darüber in dem Schildbogen die sitzenden Figuren der Stärke, Vorsicht und Mässigung, wie sie bei der Rechtspflege von nöten sind.

[1]) Die Grisaillen unterhalb des Parnasses kann ich nicht für gleichzeitig mit den übrigen Malereien des Zimmers halten. Der von Wickhoff (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1893) versuchten Erklärung gegenüber scheint mir doch die ältere Interpretation, die hier Augustus sah, wie er das Verbrennen der Aeneide hindert, und Alexander, der die Gedichte Homers in einem Schrein birgt, ihre Vorzüge immer noch zu haben, insofern die Gebärden kaum anders verstanden werden können. Es ist kein Verbrennenlassen von Büchern dargestellt, sondern die Hemmung des Aktes und nicht ein Herausgeben von Schriften aus einem Sarkophag, sondern ein Hineinlegen. Ich glaube, jeder unbefangene Betrachter wird in diesem Sinne entscheiden.

Diese Tugendgestalten werden als Ausdruck dessen, was sie vorstellen sollen, niemanden entzücken. Es sind gleichgültige Frauenfiguren, die zwei äusseren stark bewegt, die mittlere beruhigter. Alle sitzen tief, dem reicheren Bewegungsmotiv zuliebe. Mit schwer begreiflicher Umständlichkeit sieht man die „Mässigung“ ihr Zaumzeug hoch heben. Sie schliesst sich in der Gesamtbewegung an die Sappho im Parnass an. Die Wendung des Oberkörpers, der übergreifende Arm, die Lage der Beine sind ähnlich. Allein sie ist doch besser, grösser entworfen und nicht so zerrissen. Das Wachsen des Stiles ist hier gut zu beobachten. Die „Vorsicht“, die schon durch ihre Ruhe sympathisch wirkt, besitzt eine sehr schöne Linie und zeigt in der Zeichnung gegenüber dem Parnass schon höhere Begriffe von Klarheit, man braucht nur den aufgestützten Arm mit dem gleichen Motiv bei der Muse zur Linken Apollos zu vergleichen, wo das Wesentliche der Bewegung gar nicht herauskommt.

Von hier geht dann die Entwicklung weiter zu den Sibyllen in S. M. della pace: eine ungeheuere Steigerung des Bewegungsreichtums und ein gleicher Fortschritt in der Klarmachung des Motivs. Die dritte der Sibyllen müsste hier im besonderen angezogen werden. Wie überzeugend das Struktive herausgearbeitet ist in Kopf und Hals und Ellenbogengelenk! Die Sibyllen sind vor einen dunkeln Teppichgrund gesetzt, während die Tugenden der Jurisprudenz vor hellem blauen Himmel stehen; auch das ein wesentliches Merkmal des Stilunterschieds.

Die zwei Szenen aus der Rechtsgeschichte, die Übergabe des weltlichen und geistlichen Gesetzbuches, interessieren zunächst als Formulierungen eines zeremoniösen Vorganges im Geiste des beginnenden 16. Jahrhunderts, dann aber ist gerade da, wo die Disputa anschliesst, in überraschendster Weise zu sehen, wie Raffael am Ende der Arbeiten in der Camera della Segnatura breit und ruhig zu werden anfängt und auch in der Figurengrösse ist er schon weit über den anfänglichen Massstab hinausgewachsen. —

Schade, dass der Raum nicht mehr seine alte Holzvertäfelung besitzt. Er würde jedenfalls ruhiger wirken als jetzt mit den weissen Stehfiguren (in Malerei) an der Brüstung. Es möchte an sich immer etwas Bedenkliches haben, Figuren unter Figuren zu stellen. Das Motiv wiederholt sich in den folgenden Stanzen; man verträgt es aber dort (wo es auf eine gleichzeitige Anordnung zurückgeht) viel besser, weil diese Karyatiden in ihrer plastisch-wirkenden Behandlung den ganz malerisch behandelten Bildern in entschiedenem Kontrast sich gegenüberstellen; man kann sagen, sie machen das Bild erst zum Bild, indem sie es in die Fläche zurückdrängen. Dieses Verhältnis existiert aber in der ersten Stanze mit ihrem noch wenig malerischen Stile nicht.

4. Die Camera d'Eliodoro

Nach den Repräsentationsbildern der Camera della Segnatura betreten wir im zweiten Raum den Saal der Geschichten. Mehr als das: den Saal des neuen, grossen, malerischen Stils. Die Figuren sind grösser in der Dimension und wuchtiger in der plastischen Erscheinung. Es sieht aus, als ob ein Loch in die Mauer geschlagen sei; aus tiefer dunkler Höhlung kommen die Figuren hervor und die einrahmenden Bogenleibungen sind mit plastisch-illusionären Schatten behandelt. Blickt man auf die Disputa zurück, so erscheint sie wie ein Teppich, ganz flächenmässig und licht. Die Bilder geben jetzt weniger, aber das Wenige wirkt gewaltiger. Keine künstlichen, fein gefügten Configurationen, sondern mächtige Massen, die in starken Kontrasten gegeneinander wirken. Nichts mehr von der halbwahren Zierlichkeit, keine Schaustellung posierender Philosophen und Dichter, dafür viel Leidenschaft und ausdrucksvolle Bewegung. Als Raumdekoration mag die erste Stanze höher stehen, im Heliodorzimmer aber hat Raffael die Muster monumentaler Erzählung für alle Zeiten geliefert.

Die Züchtigung Heliodors

Im 2. Buch der Maccabäer wird erzählt, wie der syrische Feldherr Heliodor nach Jerusalem gezogen sei, um dort, im Auftrage seines Königs, die Gelder der Witwen und Waisen aus dem Tempel zu rauben. Klagend liefen die Frauen und die Kinder, die um ihr Gut kommen sollten, in den Strassen herum. Schreckensbleich betete der Hohepriester am Altar. Durch keine Vorstellungen und Bitten war Heliodor von seinem Vorhaben abzubringen, er bricht in die Schatzkammer ein, leert die Kisten — da aber erscheint plötzlich ein himmlischer Reiter in goldener Rüstung, der den Räuber niederwirft und mit den Hufen seines Pferdes treten lässt, während zwei Jünglinge ihn mit Ruten schlagen.

Das ist der Text.

Was er an successiven Momenten enthält, hat Raffael in einem Bilde gesammelt, nicht nach Weise der alten Maler, die ruhig verschiedene Szenen neben- und übereinander stellten, sondern unter Wahrung der Einheit von Ort und Zeit. Er giebt nicht die Szene in der Schatzkammer, sondern zeigt, wie Heliodor den Tempel mit den geraubten Schätzen eben verlassen will; die Weiber und Kinder, von denen es heisst, sie seien heulend auf den Gassen herumgelaufen, bringt er an den gleichen Ort und lässt sie zu Zeugen des göttlichen Eingreifens werden, und der Hohepriester, der Gott um Hilfe anfleht, hat so auch seinen natürlichen Platz im Bilde.

Nun lag für das Publikum damals die grösste Überraschung in der Art, wie Raffael die Szenen disponierte. Man war an nichts anderes gewöhnt als in der Mitte des Bildes die Hauptaktion zu finden: hier stiess man auf eine grosse Leere im Zentrum und die entscheidende Szene ist ganz an den Rand geschoben. Wir können uns den Eindruck einer solchen Komposition kaum mehr in genügender Stärke vorstellen, da wir seither in ganz anderen „Formlosigkeiten" grossgezogen worden sind, die Leute damals aber mussten in der That glauben, die Geschichte mit der Plötzlichkeit des Wunders vor ihren Augen sich vollziehen zu sehen.

Dazu kommt, dass die Szene der Bestrafung ebenfalls nach neuen dramatischen Gesetzen entwickelt ist. Es lässt sich genau sagen, wie das Quattrocento den Vorgang erzählt haben würde: Heliodor läge blutend unter den Hufen des Pferdes und von beiden Seiten würden die Geissel-jünglinge auf ihn einschlagen. Raffael giebt den Moment der Erwartung. Der Missethäter ist eben niedergeworfen worden, der Reiter nimmt sein Pferd herum, um ihn mit seinen Hufen zu treffen, die Jünglinge mit den Ruten aber stürmen überhaupt erst heran. So hat Giulio Romano später die schöne Steinigung des Stephanus (in Genua) komponiert: die Steine sind erhoben, aber der Heilige ist noch unverletzt.[1]) Hier hat die Bewegung der Jünglinge noch den besonderen Vorteil, dass die Wucht ihres Laufes nachträglich auch dem Pferde zu gute kommt, indem die Vorstellung auch da unwillkürlich dasselbe blitzschnelle Erscheinen ergänzt. Die Eile der Bewegung, wobei die Füsse den Boden nicht berühren, ist bewunderungswürdig gegeben. Das Pferd ist weniger gut. Raffael war kein Tiermaler.

Den gestürzten Heliodor, über den das Strafgericht hereinbricht, würde das Quattrocento als den gemeinen Bösewicht charakterisiert und nach dem Geschmack der Kinder kein gutes Haar an ihm gelassen haben. Das 16. Jahrhundert denkt anders. Raffael hat ihn nicht unedel gebildet. Seine Begleiter brüllen, er selbst behält auch in der Erniedrigung Ruhe und Würde. Der Kopf an sich ist ein Musterbeispiel cinquecentistischer Ausdrucksenergie. Das schmerzvolle Emporrichten des Kopfes, wobei in wenigen Formen das Wesentliche gegeben ist, hat vorher nicht seines gleichen, wie denn auch das Motiv des Körpers als neu und folgewichtig aufgefasst sein will.[2])

Der Reitergruppe gegenüber findet man die Weiber und Kinder: zusammengepresst, stockend in der Bewegung, gebunden in der Um-

---

[1]) Derselbe Gedanke, wie er schon bei der Steinigung des Stephanus in den Sixtinischen Teppichen zur Ausführung gebracht worden ist.

[2]) Die Herleitung aus der Antike (Motiv eines Flussgottes), wie sie von Zeit zu Zeit vorgeschlagen wird, möchte ich nicht befürworten.

risslinie. Mit einfachen Mitteln ist der Eindruck der Menge gegeben. Man zähle die Figuren und man wird erstaunen, wie wenige es sind, aber alle Bewegungen, das fragende Aufsehen und das Hinweisen, das Zurückfahren und Sichbergenwollen sind in stark sprechenden Linien und höchst wirksamen Kontrasten entwickelt.

Über der Menge thront in der Sänfte, ganz ruhig, der Papst Julius II. Er blickt bildeinwärts, nach der Tiefe. Seine Begleitung, ebenfalls Porträtfiguren, nimmt gar keinen Anteil an dem, was geschieht, und wir begreifen nicht, wie Raffael die geistige Einheit des Bildes preisgeben mochte. Vermutlich handelte es sich hier um eine Konzession an den Geschmack des Papstes, der im Sinne des 15. Jahrhunderts die persönliche Assistenz wünschte. Die Kunsttraktate mochten wohl fordern, dass alle Personen im Bilde teilnehmend dargestellt seien, in Wirklichkeit ging man immer wieder davon ab. In diesem Falle zog Raffael den Vorteil aus der päpstlichen Laune, dass er zu so viel Aufregung in seiner Geschichte einen Kontrast der Ruhe bekam.

An dem Pfeiler nach der Tiefe zu sieht man zwei Knaben emporklettern. Was sollen sie? Man darf glauben, dass ein so auffallendes Motiv keine blosse Zuthat ist, die auch fehlen könnte. Sie sind in der Komposition notwendig, als Ausgleichung zu dem gefallenen Heliodor. Die Schale der Wage, auf einer Seite niedergedrückt, springt auf der andern empor. Das „Unten“ wird überhaupt erst wirksam durch diesen Gegensatz.[1])

So wie die Kletterer behandelt sind, üben sie aber auch noch eine andere Funktion aus: sie leiten das Auge in das Bild hinein, der Mitte zu, wo wir nun schliesslich den betenden Priester finden. Er kniet am Altar und weiss nicht, dass sein Gebet schon erhört ist. Der Grundton der flehenden Hilflosigkeit wird zentral festgehalten.

Petri Befreiung

Wie Petrus im Kerker liegt und nachts von einem Engel aufgerufen wird; wie er, noch immer ein Träumender, mit dem Engel hinausschreitet; wie die Wachen alarmiert werden, als die Flucht bemerkt worden ist, — das hat Raffael in drei Bildern erzählt, die sich scheinbar ganz von selbst auf der knappen Fläche einer fensterdurchbrochenen Wand disponiert haben. In der Mitte der Gefängnisraum, dessen vordere Wand ganz in ein Gitter aufgelöst ist und so den Einblick frei giebt; rechts und links Treppen, die vom Vordergrund aus emporführen und

[1]) Der Hinweis auf ein ähnliches Motiv auf Donatellos Relief mit dem Wunder des Esels ist für Raffael nicht belastend. Wer wollte hier von Entlehnungen sprechen?



Domenichino. Befreiung Petri

für den Eindruck der Tiefendistanz wichtig sind: es durfte nicht die Vorstellung entstehen, als liege der Hohlraum des Kerkers unmittelbar über dem Hohlraum der Fensternische.

Petrus sitzt schlafend am Boden, die Hände wie betend über den Knien zusammengelegt, den Kopf um ein weniges geneigt. Der Engel in lichter Glorie beugt sich zu ihm, rührt ihn mit einer Hand an der Schulter und weist mit der anderen hinaus. Zwei Wächter in starrer Rüstung stehen schlafbefangen an der Mauer zu beiden Seiten. Kann man die Szene einfacher geben? Und doch hat es eines Raffaels bedurft, um sie so zu sehen. Die Geschichte ist auch später nie mehr so schlicht und so eindrücklich erzählt worden.

Es giebt von Domenichino ein Bild von Petri Befreiung, weltbekannt, weil es in der Kirche hängt, wo man die heiligen Ketten aufbewahrt, in S. Pietro in Vincoli (s. Abbildung). Auch da der Engel, der sich herabneigt und Petrus an der Schulter fasst, der alte Mann erwacht und fährt erschrocken zurück vor der Erscheinung. Warum hat Raffael ihn schlafend gegeben? Weil er nur so die fromme Ergebenheit des Gefangenen ausdrücken konnte, während das Erschrecken ein Affekt ist, wo die Bösen und die Guten sich nicht unterscheiden. Domenichino sucht die Verkürzung und wirkt unruhig. Raffael giebt die ganz schlichte Längsansicht und wirkt friedlich und still. Auch dort sind zwei Wächter im Kerker, der eine liegt am Boden, der andere lehnt sich an die Wand; mit ihren aufdringlichen Bewegungen und den ganz ausgeführten Köpfen nehmen sie die Aufmerksamkeit ebenso in Anspruch wie die Hauptfiguren. Wie fein hat da Raffael unterschieden! Seine Wächter gehen ganz zusammen mit der Wand, sie sind nur die lebendige Mauer und wir brauchen auch die gemeinen Gesichter nicht zu sehen, für die wir uns

garnicht interessieren. Dass Raffael auf eine Detailschilderung der Kerkermauern sich auch nicht eingelassen hat, ist selbstverständlich.

Beim Herausführen aus dem Gefängnis, was die ältere Kunst als den Kern der Geschichte zu geben pflegt, wird man Petrus immer redend finden: er unterhält sich mit dem Engel. Raffael dachte an die Worte der Schrift: er ging hinaus wie im Traum. Er wird vom Engel an der Hand geführt, aber er sieht den Engel nicht an, er sieht auch nicht auf den Weg: mit gross geöffneten Augen ins Leere blickend, schreitet er in der That dahin wie ein Träumender. Der Eindruck wird nun wesentlich verstärkt durch die Art, wie die Figur aus der Finsternis hervorkommt, verdeckt zum Teil durch das strahlende Licht des Engels. Hier spricht der Maler in Raffael, der schon in dem Dämmerschein des Kerkers etwas ganz Neues gegeben hatte. Und was soll man von dem Engel sagen? Er ist das unvergessbare Bild des leicht hinschreitenden, wegeöffnenden Führers.

Die Treppen hüben und drüben sind besetzt von schlafenden Soldaten. Die Alarmierung ist in der Bibel ebenfalls erwähnt. Sie soll am Morgen stattgefunden haben. Raffael behält hier die einheitliche Zeit, und um der Lichterscheinung rechts ein Gegengewicht zu geben, lässt er eine Viertelscheibe des Mondes am Himmel stehen, während es im Osten anfängt zu dämmern. Dazu dann noch ein malerisches Bravourstück: das flackernde Licht einer Fackel, das auf den Steinen und den blanken Rüstungen einen roten Widerschein giebt.

Vielleicht ist die Befreiung Petri mehr als irgend ein anderes Bild geeignet, den Zögernden der Bewunderung Raffaels zuzuführen.

Die Messe von Bolsena

Die „Messe von Bolsena“ ist die Geschichte eines ungläubigen Priesters, dem am Altare die Hostie unter den Händen zu bluten anfängt. Man sollte denken, das gäbe ein höchst effektvolles Bild: der Priester erschrocken, auffahrend, die Zuschauer überwältigt von dem Anblick des Wunders. Die Szene ist auch von andern so gemalt worden, Raffael aber nimmt nicht diesen Weg. Der Priester, der da vor dem Altar kniet und im Profil gesehen wird, springt nicht auf, sondern regungslos hält er die rotgezeichnete Scheibe der Hostie vor sich hin. Es kämpft in ihm und das ist psychologisch tiefer als wenn er plötzlich in Verzückung käme. Durch die Regungslosigkeit der Hauptperson gewinnt nun aber Raffael ausserdem den Ausgangspunkt für eine wundervolle Steigerung, wie das Geschehene auf die gläubige Menge wirkt. Die Chorknaben, die die nächsten sind, flüstern untereinander, die Kerzen kommen in Bewegung, der vorderste neigt sich unwillkürlich in Anbetung. Auf der Treppe aber entsteht ein Drücken und Drängen, bis die Wallung

ihren Höhepunkt erreicht in der Frau ganz vorn, die aufgesprungen ist und mit Blick und Gebärde, ja mit der ganzen Gestalt emporverlangend als eine Verkörperung des Glaubens überhaupt gedeutet werden könnte. So wenigstens haben ältere Künstler die Fides sich vorgestellt und es giebt ein Relief des Civitale, das in dem zurückgeworfenen Kopf mit dem halbverlorenen Profil die grösste Ähnlichkeit besitzt. (Florenz, Museo Nazionale.) Den Schluss der Kette bilden hockende Frauen mit Kindern unten an der Treppenwange gelagert, die stumpfe Menge, die noch nichts von dem Vorgang ahnt.

Auch hier wollte der Papst mit Gefolge dabei sein. Raffael räumte ihm die ganze eine Hälfte des Bildes ein, er brachte ihn sogar — nach anfänglichem Zögern — auf gleiche Höhe mit der Hauptfigur, so dass die Zweie Profil gegen Profil sich gegenüberknieen, der staunende junge Priester und der alte Papst in seiner rituellen Gebetshaltung, ganz unbewegt wie das Prinzip der Kirche. Beträchtlich tiefer eine Gruppe von Kardinälen, feine Porträtköpfe, von denen aber keiner gegen den Herren aufkommt. Im Vordergund die Schweizer mit der päpstlichen Sänfte, auch sie knieend, klar ausgesprochene Existenzen, ohne geistige Spannung. Der Reflex des Wunders ist hier nichts als ein profanes Aufhorchen bei dem einen oder anderen, was denn los sei.

Die Komposition ist also auf ein grosses Kontrastmotiv aufgebaut, wie es durch die Beschaffenheit der Wandfläche nahegelegt war. An einen kirchlichen Innenraum war nicht zu denken. Wieder sass ein Fenster in der Mauer, auf das man Bezug nehmen musste. Raffael baute eine Terrasse mit seitlich abwärts führenden Treppen und stellte den Altar so darauf, dass er in die Bildmitte kam. Er umzog die Terrasse mit einer flachrunden Brüstung und erst im Hintergrund kommt etwas von kirchlicher Architektur. Da das Fenster nicht in der Mitte der Wand sitzt, so ergab sich eine Ungleichwertigkeit der zwei Bildhälften, der dadurch abgeholfen ist, dass die linke (schmalere) Seite höher emporgeführt ist. Darin beruht die Legitimation der Männer, die hinter dem Priester über der Brüstung erscheinen und die des blossen verdeutlichenden Weisens wegen nicht nötig gewesen wären.[1])

Das letzte Bild des Saales, die Begegnung Leos I. mit Attila, ist eine Enttäuschung. Man merkt wohl, worauf es abgesehen war, dass der Papst mit seinem Gefolge in ruhiger Würde der erregten Horde

[1]) Raffael hält an der Annahme fest, der Beschauer stehe genau in der Mittelachse dem Bild gegenüber, daher überschneidet der linke Fensterrahmen ein Stück des dargestellten Raumes.

des Hunnenkönigs die Spitze bieten sollte, obwohl er räumlich die schwächere Partei ist, allein der Effekt kommt nicht zustande. Man kann nicht sagen, die Erscheinung der himmlischen Helfer, Petrus und Paulus, die von oben auf Attila drohend einsprechen, zerstöre die Wirkung: der Kontrast an sich ist nicht gut entwickelt. Man hat Mühe, Attila überhaupt zu finden. Nebenfiguren drängen sich irreführend vor, es giebt Dissonanzen in der Linienführung und Unklarheiten der widrigsten Art, so dass Raffaels Autorschaft bei diesem Bilde, das auch im Ton aus der Reihe der anderen herausfällt, jedenfalls nur als eine bedingte anzunehmen ist. Für unsere Fragestellungen fällt es ausser Betracht.[1])

Und ebenso können wir der Raffaelschule nicht mehr in das dritte Zimmer folgen, mit dem Borgobrand. Das Hauptbild, nach dem der Raum benannt wird, hat zwar sehr schöne Einzelmotive, aber das Gute mischt sich mit Minderwertigen und das Ganze entbehrt der Geschlossenheit einer originalen Komposition. Die wassertragende Frau, die Löschenden und die Gruppe der Fliehenden wird man gerne als Raffaelsche Erfindungen anerkennen und für die Bildung des Einzelschönen in seinen letzten Lebensjahren sind sie sehr aufschlussreich, die Linie der grossen Erzählung aber geht weiter in den Kartons zu den Teppichen der sixtinischen Kapelle.

5. Die Teppichkartons

Die sieben Kartons im Kensington-Museum, die sich allein aus einer Serie von zehn erhalten haben, sind die Parthenonskulpturen der neueren Kunst genannt worden. An Ruhm und weitgreifender Wirkung übertreffen sie jedenfalls die grossen vatikanischen Fresken. Brauchbar als Kompositionen von wenigen Figuren sind sie als Vorlagen in Holzschnitt und Stich weit herumgekommen. Sie waren die Schatzkammer, aus der man die Ausdrucksformen der menschlichen Gemütsbewegungen

[1]) Ich mache auf einige Unklarheiten der Zeichnung, wie sie sich mit Raffaels Meisterstil nicht vertragen, im einzelnen aufmerksam.

a) Attilas Pferd. Die Hinterbeine sind angegeben, aber in geradezu lächerlicher Weise zerstückelt, bis auf die Hufe.

b) Der weisende Mann zwischen dem Rappen und dem Schimmel. Sein zweites Bein ist nur in einem Rest vorhanden.

c) Von den zwei Lanzenträgern im Vordergrund ist der eine in seiner Erscheinung unleidlich geschädigt.

Der Boden und die Landschaft sind auch unraffaelisch. Es hat hier eine fremde Hand mitgearbeitet, talentvoll, aber noch roh. Die guten Partien liegen links.

holte und der Ruhm Raffaels als Zeichner wurzelt vornehmlich in diesen Leistungen. Das Abendland hat sich stellenweise die Gebärden des Erstaunens, Erschreckens, die Verzerrungen des Schmerzes und das Bild der Hoheit und Würde gar nicht anders vorstellen können. Es ist auffallend, wie viel Ausdrucksköpfe in diesen Kompositionen vorkommen, wie viele Figuren irgend etwas sagen müssen. Daher das Laute, Gellende, das einzelne der Bilder haben. An Wert sind sie ungleich und Raffaels Originalzeichnung giebt überhaupt kein einziges.[1]) Einige aber sind von einer Vollkommenheit, dass man die unmittelbare Nähe von Raffaels Genius empfindet.

Der wunderbare Fischzug. Jesus war hinausgefahren auf den See mit Petrus und dessen Bruder; auf sein Geheiss waren die Netze noch einmal gesenkt worden, nachdem die Fischer die ganze Nacht umsonst sich gemüht hatten, und jetzt that man einen gewaltigen Fang, so gross, dass ein zweites Schiff herbeigerufen wurde, um die Beute zu heben. Da packt den Petrus die Gegenwart des offenbaren Wunders — stupefactus est, sagt die Vulgata —, er stürzt dem Herrn zu Füssen: „Herr, gehe weg von mir, ich bin ein Sünder“, worauf Christus milde den Erregten beruhigt: „Fürchte dich nicht.“

Das ist die Geschichte. — Zwei Schiffe also auf offenem Wasser. Der Zug ist gethan, alles voll von den Fischen und in diesem Gedränge die Szene zwischen Petrus und Christus.

Es war eine erste grosse Schwierigkeit, bei so viel Menschen und Material den Hauptfiguren Geltung zu verschaffen, zumal Christus kaum anders als sitzend gedacht werden konnte. Raffael machte die Schiffe klein, unnatürlich klein, um den Figuren die Herrschaft zu sichern. So hatte Lionardo beim Abendmahl den Tisch behandelt. Der klassische Stil opfert das Wirkliche den Rücksichten auf das Wesentliche.

Die flachen Boote stehen nahe zusammen und werden beide fast völlig in der Längsansicht gesehen, das zweite vom ersten nur wenig überschnitten. Alle mechanische Arbeit ist diesem zweiten, zurückstehenden zugewiesen. Dort sieht man zwei junge Männer die Netze emporziehen — der Zug vollendet sich erst bei Raffael —, dort sitzt der Ruderer, der alle Mühe hat, das Fahrzeug im Gleichgewicht zu erhalten. Diese Figuren bedeuten aber nichts Selbständiges in der Komposition, sie dienen nur als Anlauf, als Vorstufe zu der Gruppe im vorderen Schiffchen, wo Petrus vor Christus hingesunken ist. Mit erstaunlicher Kunst sind die Insassen der Boote alle unter eine grosse Linie gebracht,

[1]) Vgl. H. Dollmayr, Raffaels Werkstätte (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 1895). „In der Hauptsache ist nur eine einzige Hand an den Kartons thätig gewesen, die des Penni“ (S. 253).



Raffael. Der wunderbare Fischzug. Nach dem Stich von N. Dorigny

die bei dem Ruderer anhebt, über die Gebückten emporsteigt, in der Stehfigur ihren Höhepunkt findet, dann jäh abstürzt und zum Schluss in Christus sich noch einmal hebt. Auf ihn führt alles zu, er setzt der Bewegung ihr Ziel und obwohl als Masse gering und ganz an den Rand des Bildes gestellt, beherrscht er alle. So hatte man noch niemals komponiert.

Ausschlaggebend für den Eindruck im ganzen ist die Haltung der zentralen Stehfigur und merkwürdig, sie ist erst ein Gedanke des letzten Momentes gewesen. Dass an dieser Stelle im Bilde einer aufrecht stehen sollte, lag schon lange im Plan, es war aber ein Ruderer vorgesehen, der an dem Vorgang keinen näheren Anteil nimmt, wie er aber für das Schiff notwendig ist. Nun aber hatte Raffael das Bedürfnis, die geistige Strömung zu verstärken, er zieht den Mann (man wird ihn Andreas nennen müssen) in die Bewegung des Petrus mithinein und das giebt der Adoration den ungemeinen Nachdruck. Das Niederknien ist gewissermassen entwickelt in zwei Momenten, der bildende Künstler giebt mit simultanen Bildern, was er sonst nicht geben kann: die Succession. Raffael hat dieses Motiv mehrfach verwendet. Auch an den Reiter im Heliodor mit seinen Begleitern ist hier zu erinnern.

Die Gruppe ist ganz frei-rhythmisch entwickelt, aber so notwendig wie eine architektonische Komposition. Bis ins Einzelne herunter nimmt

alles Bezug unter sich. Man sehe, wie sich die Linien gegenseitig accomodieren und jeder Flächenausschnitt gerade für die Füllung da zu sein scheint, die er bekommen hat. Darum sieht das Ganze so ruhig aus.

Auch die Landschaftslinien sind in bestimmter Absicht geführt. Der Uferrand folgt genau dem aufsteigenden Gruppencontour, dann wird der Horizont frei und erst über Christus hebt sich wieder ein Hügelzug. Die Landschaft bezeichnet die wichtige Cäsur in der Komposition. Früher gab man Bäume und Hügel und Thäler, und glaubte, je mehr, desto besser jetzt übernimmt die Landschaft die gleiche Verpflichtung wie auch die Architektur, sie wird den Figuren dienstbar.

Sogar die Vögel, die sonst willkürlich in der Luft herumschiessen, nehmen sekundierend die Hauptbewegung auf: der Zug, der aus der Tiefe kommt, senkt sich gerade da, wo die Cäsur liegt, und selbst der Wind muss die Gesamtbewegung verstärken helfen.

Der hohe Horizont hat etwas Befremdendes. Offenbar wünschte Raffael, seinen Figuren in der Wasserfläche einen gleichmässigen stillen Hintergrund zu geben und er handelt dabei nicht anders, als wie er es bei Perugino schon gelernt hatte, auf dessen „Schlüsselverleihung“ mit dem weit zurückgeschobenen Gebäulichkeiten eine ganz gleiche Absicht zu beobachten ist. Im Gegensatz zu dem einheitlichen Wasserspiegel ist dann der Vordergrund vielteilig und bewegt. Ein Stück Uferrand ist sichtbar, trotzdem die Szene auf dem offenen See spielen soll.[1]) Ein paar Reiher stehen da, vorzügliche Tiere, zu auffallend vielleicht, wenn man das Bild nur in einer Schwarz-Weiss-Reproduktion kennt, im Teppich gehen sie in ihren braunen Tönen mit dem Wasser nah zusammen und kommen neben den leuchtenden Menschenkörpern wenig in Betracht.

Raffaels wunderbarer Fischzug gehört mit Lionardos Abendmahl zu den Darstellungen, die gar nicht mehr anders gedacht werden können. Wie tief steht schon Rubens unter Raffael! Durch das eine Motiv allein, dass Christus aufgesprungen ist, hat die Szene ihren Adel verloren.

„Weide meine Lämmer.“ Raffael behandelt hier ein Thema, wie es ähnlich an dem Orte, wofür der Teppich bestimmt war, in der Sixtinischen Kapelle, schon einmal von Perugino gemalt worden war. Bei Perugino ist es die Schlüsselverleihung (Matth. 16, 19), hier sind es die Worte des Herrn: „Weide meine Lämmer! (Joh. 21, 15). Das Motiv ist im Grunde dasselbe und es ist dabei gleichgültig, ob Petrus die

---

[1]) Ist es Stilgefühl, dass Raffael vorn etwas Festes verlangte? Auch Botticelli (Geburt der Venus) führt das Wasser nicht bis an den Rand. Man kann die Galatea entgegenhalten, doch ist ein Wandbild nicht an gleiche Bedingungen gebunden.



Raffael. „Weide meine Lämmer!“ Nach dem Stich von N. Dorigny

Schlüssel schon in den Armen hält oder nicht.[1]) Um den Sinn der Rede anzudeuten, musste eine wirkliche Herde ins Bild aufgenommen werden und mit energischer Doppelbewegung der Arme giebt Christus dem Befehl Ausdruck. Was bei Perugino nur gefühlvolle Pose ist, ist hier wirkliche Aktion. Mit historischem Ernst ist der Moment gefasst. Und so der kniende Petrus, dringlich in dem Emporblicken, voll momentanen Lebens. Und die übrigen? Perugino giebt eine Reihe von schönen Stehmotiven und Kopfneigungen. Wie sollte er anders? Die Jünger haben ja bei der Sache nichts zu thun; fatal, dass es so viele sind, die Szene wird ein wenig einförmig. Raffael bringt etwas Neues und Unerwartetes. In gedrängter Masse stehen sie zusammen, kaum dass Petrus sich wesentlich loslöst; aber in diesem Haufen — welch eine Fülle verschiedenartigen Ausdruckes! Die Nächsten angezogen von der Lichtgestalt Christi, mit den Augen ihn verzehrend, bereit, dem Kniefall Petri zu folgen; dann ein Stocken; ein Bedenklichwerden, ein fragendes Sichumsehen und endlich das erklärte missgünstige Zurückhalten. Das Thema in dieser Behandlung verlangte viel psychologische Ausdruckskraft und lag jedenfalls ganz ausserhalb des Kreises der älteren Generation.[2])

[1]) Das letztere ist jedenfalls die ursprüngliche Meinung Raffaels gewesen.

[2]) Man könnte auch anders interpretieren: es sei der Zweifel über die Person des Auferstandenen dargestellt, der hier den Jüngern erschienen ist, ob er's auch wirklich

Bei Perugino steht Christus mit Petrus in der Mitte des Bildes und die Assistierenden verteilen sich symmetrisch auf die Seiten, hier steht Christus allein allen anderen gegenüber. Er ist ihnen nicht zugekehrt, sondern wandelt an ihnen vorbei. Nur von der Seite sehen ihn die Jünger. Im nächsten Augenblick wird er nicht mehr da sein. Er ist die einzige Figur, die das Licht in breiten Flächen widerstrahlt. Die anderen haben das Licht gegen sich.

Die Heilung des Lahmen. Vor diesem Bilde ist immer die erste Frage, was die grossen gewundenen Säulen sollen? Man hat die Hallen des Quattrocento im Kopf, durchsichtige Gebilde, und man begreift nicht, wie Raffael zu den Elefantenformen kam, die sich hier breit machen. Woher er das Motiv der gewundenen Säule hat, lässt sich nachweisen; es giebt eine solche in St. Peter, die der Tradition nach vom Tempel in Jerusalem stammen sollte, und die „schöne Halle“ eben dieses Tempels war der Schauplatz der Heilung des Lahmen. Allein das Auffällige ist hier viel weniger die Einzelform als die Verbindung der Menschen mit der Architektur. Raffael giebt die Säulen nicht als Coulissen oder als Hintergrund, er zeigt die Leute in der Halle drin, ein Gewühl von Menschen, und er kommt dabei mit verhältnismässig wenig Mitteln aus, weil eben die Säulen selbst füllen.

Nun ist weiter leicht zu sehen, dass die Säulen als trennende und einrahmende Motive sehr erwünscht waren; es ging nicht mehr an, das Publikum, zu Reihen geordnet, herumstehen zu lassen, wie es die Quattrocentisten thaten; sollte aber ein wirkliches Volksgedränge gegeben werden, so lag die Gefahr nahe, dass die Hauptfiguren darin verloren gingen. Das ist hier vermieden und der Beschauer merkt die Wohlthat einer solchen Disposition lange bevor er sich über die Mittel Rechenschaft giebt.

Die Heilungsszene selbst ist ein schönes Beispiel der männlich starken Art, mit der Raffael einen solchen Vorgang jetzt zu geben wusste. Der Heilende stellt sich nicht in Positur, er ist nicht der Beschwörer, der Zauberformeln spricht, sondern der tüchtige Mann, der Arzt, der ganz einfach die Hand des Krüppels aufnimmt und mit der Rechten den Segen dazu giebt. Das geschieht mit dem mindesten Aufwand von Bewegung. Er bleibt aufrecht stehen und beugt nur den mächtigen Nacken ein wenig. Ältere Künstler lassen ihn sich niederneigen zu dem Kranken, allein das Wunder des Emporrichtens erscheint so glaubhafter. Er sieht den Krüppel fest an und dieser hängt mit gierigem, erwartungsvollem Blick an seinem Auge. Profil steht gegen Profil und man spürt

---

sei oder ob nur ein Trugbild dastehe? Die Jünger kämen bei dieser Auffassung besser weg, allein sie ist nicht die kirchliche.

die Spannung zwischen den zwei Figuren. Es ist eine psychische Durchleuchtung der Szene ohne gleichen.

Petrus hat eine Begleitfigur in Johannes, der mit weicher Kopfneigung und freundlich aufmunternder Gebärde dabeisteht. Der Krüppel hat seinen Kontrast in einem Kollegen, der stumpf und hämisch zusieht. Das Publikum, zweiflerisch oder neugierig-zudringlich, stellt eine Menge verschiedenartigen Ausdrucks vor, wobei auch für die neutrale Folie gesorgt ist in völlig unbeteiligten Passantenfiguren. Als einen Gegensatz anderer Art hat Raffael in dieses Gemälde von menschlichem Elend zwei nackte Kindergestalten hineingestellt, ideale Körperbildungen, die mit glänzendem Fleisch aus dem Bilde herausleuchten.

Der Tod des Ananias ist eine undankbare Bildszene, weil es unmöglich ist, sein Sterben als Folge eines übertretenen Gebotes darzustellen. Man kann das Zusammenstürzen malen, die Umstehenden werden erschrecken, aber wie soll dem Vorgang sein sittlicher Inhalt gegeben werden, wie soll gesagt werden, dass hier ein Ungerechter stirbt?

Raffael hat das Mögliche gethan, um diese Beziehung wenigstens äusserlich zum Ausdruck zu bringen. Es ist ein ganz streng komponiertes Bild. Auf einem Podium in der Mitte steht der gesamte Chorus der Apostel, vor dunkler Rückwand, eine geschlossene, höchst eindringliche Masse. Links bringt man die Gaben, rechts werden sie verteilt, das ist sehr einfach und anschaulich. Nun im Vordergrund der dramatische Vorfall. Ananias liegt wie in Krämpfen am Boden. Die nächsten um ihn fahren erschrocken zurück. Der Kreis dieser Vordergrundsfiguren ist so gebaut, daß der rückwärtsstürzende Ananias ein Loch in die Komposition reisst, das man schon von weitem sieht. Man versteht nun, warum alles übrige so streng geordnet ist: es geschah, um diese eine Asymmetrie mit allem Nachdruck wirksam zu machen. Wie der Blitz hat das Strafgericht in die Reihen eingeschlagen und das Opfer gefällt. Und nun ist es unmöglich, die Beziehung zu der oberen Gruppe der Apostel zu übersehen, die hier das Schicksal vertreten. Unmittelbar wird der Blick nach der Mitte geführt, wo Petrus steht und den Arm sprechend gegen den Gestürzten ausgestreckt hält. Es ist keine laute Bewegung, er donnert nicht, er will nur sagen: dich hat Gott gerichtet. Keiner unter den Aposteln ist eigentlich erschüttert von dem Geschehnis, sie bleiben alle ruhig und nur das Volk, das den Zusammenhang der Dinge nicht übersieht, fährt in heftiger Bewegung auseinander. Es sind wenige Figuren, die Raffael vorführt, aber es sind die Typen des grossen staunenden Erschreckens, wie sie die Kunst der nächsten Jahrhunderte zu ungezählten Malen wiederholt hat. Sie sind akademische Ausdrucksschemata geworden. Man hat unendlich viel Unfug getrieben durch



Raffael. Der Tod des Ananias. Nach dem Stiche von N. Dorigny

Übertragung dieser italienischen Gebärdensprache auf nordischen Boden. Auch die Italiener aber haben das Gefühl für den natürlichen Ausdruck zeitweise völlig verloren und sind ins Konstruieren verfallen. Wie weit die Bewegungen hier noch natürliche sind, wollen wir als Ausländer nicht beurteilen. Etwas nur soll gesagt werden: man kann hier ganz besonders deutlich beobachten, wie der Charakterkopf dem Ausdruckskopf gewichen ist. Das Interesse für den Ausdruck leidenschaftlicher Gemütsbewegungen an sich war so stark, dass man auf individuelle Köpfe gern verzichtete.

Die Blendung des Elymas. Der Zauberer Elymas wird mit plötzlicher Blindheit geschlagen, als er dem Apostel Paulus vor dem Prokonsul von Cypern entgegentreten will. Es ist die alte Geschichte, wie der christliche Heilige angesichts des heidnischen Herrschers den Widersacher besiegt, und das Kompositionsschema, das Raffael benutzte, ist denn auch dasselbe, das schon Giotto kannte, als er in S. Croce den heiligen Franz in der Szene vor dem Sultan mit den muhammedanischen Priestern malte. Der Prokonsul zentral und davor, rechts und links, die zwei Parteien sich gegenübergestellt, wie bei Giotto, nur sind die Momente des Bildes energischer konzentriert. Elymas ist bis gegen die Mitte vorgedrungen und fährt nun plötzlich, da es dunkel vor seinen Augen wird, mit dem Körper zurück, die Hände beide vorstreckend und den Kopf hochhaltend, das unübertreffliche Bild des Erblindeten. Paulus hat sich ganz ruhig gehalten, er steht völlig am Rande, zu drei Viertel Rückfigur.

Das Gesicht ist beschattet (während auf Elymas das Licht voll auffällt) und erscheint im verlorenen Profil. Er spricht mit der Gebärde, mit dem Arm, der dem Zauberer entgegengeht. Es ist auch hier keine leidenschaftliche Gebärde, aber die Einfachheit der Horizontale, die sich mit der mächtigen Vertikale der ruhig hochgerichteten Gestalt trifft, wirkt sehr bedeutend. Das ist der Fels, an dem das Böse abprallen muss. Neben diesen Protagonisten hätten die anderen Figuren kaum mehr auf Interesse zu rechnen, selbst wenn sie weniger gleichgültig ausgeführt wären. Sergius, der Prokonsul, der bei diesem Schauspiel nur Zuschauer ist, breitet die Arme zurück, die charakteristische Wendung des Cinquecento. Er mag so im originalen Entwurf konzipiert gewesen sein, die übrigen Personen aber sind mehr oder weniger überflüssige und zerstreuende Füllfiguren, die in Verbindung mit einer unsauberen Architektur und gewissen kleinlichen malerischen Effekten dem Bilde etwas Unruhiges geben. Raffaels Auge scheint nicht mehr über seiner Vollendung gewacht zu haben.

In höherem Grade noch hat man diesen Eindruck vor dem Opfer von Lystra. Das so sehr gerühmte Bild ist eine völlige Unverständlichkeit. Kein Mensch kann erraten, dass hier ein Mann geheilt wurde, dass das Volk dem Wunderthäter als einem Gott opfern will und dass dieser — der Apostel Paulus — ergrimmt darüber sich das Gewand zerreisst. Der Hauptaccent liegt auf der Vorführung einer antiken Opferszene, die einem antiken Sarkophagrelief nachgebildet ist, und dem archäologischen Interesse hat das andere weichen müssen. Die ausgiebige Benutzung des Vorbildes lässt an sich schon den Gedanken an Raffael zurücktreten, ausserdem aber ist jede Veränderung der Vorlage eine Verschlechterung geworden. Die Komposition ist unbehaglich im Raum und wirr in den Richtungen.

Das Bild der Predigt Pauli in Athen enthält dagegen eine grosse und originale Erfindung. Der Prediger mit den gleichmässig erhobenen Armen, ohne schöne Pose und ohne die Deklamationen eines bewegten Faltenwurfes, ist von grandiosem Ernst. Man sieht ihn nur von der Seite, fast mehr von hinten: er steht erhöht und predigt ins Bild hinein und dabei ist er weit vorgetreten, bis an den Rand der Stufen. Das giebt ihm etwas Dringliches bei aller Ruhe. Sein Gesicht ist beschattet. Aller Ausdruck ist konzentriert in der grossen schlichten Linie der Figur, die das Bild siegreich durchtönt. Neben diesem Redner sind alle die predigenden Heiligen des 15. Jahrhunderts dünnklingende Schellen.

Nach idealer Rechnung sind die Hörer unten viel kleiner gebildet. Der Reflex der Rede auf soviel Gesichtern, das war nun wohl eine Aufgabe im Sinne des damaligen Raffael. Einzelne Figuren sind seiner

würdig, bei anderen wird man sich des Eindrucks nicht erwehren können, dass auch hier fremde Erfindungen sich beigemischt haben. (So vor allem in den groben Köpfen vorn.)

Die Architektur wirkt etwas aufdringlich: der Hintergrund des Paulus ist gut an seiner Stelle, den Rundtempel (des Bramante) möchte man lieber durch etwas anderes ersetzt sehen. Dem christlichen Redner entspricht in der Diagonale die Statue des Mars, ein wirksames Motiv, die Richtung zu verstärken.

Wir übergehen die Kompositionen, die nicht mehr im Karton, sondern nur in der Ausführung vorhanden sind, doch muss noch eine prinzipielle Bemerkung über das Verhältnis der Zeichnung zum gewirkten Teppich hier vorgebracht werden. Die Prozedur der Wirkerei lässt bekanntlich das Bild gegensinnig erscheinen und man erwartet, dass die Vorlagen darauf Rücksicht nehmen. Merkwürdigerweise verhalten sich die Kartons in diesem Punkte nicht gleich. Der Fischzug, die Rede an Petrus, die Heilung des Lahmen und der Tod des Ananias sind so gezeichnet, dass die richtige Erscheinung erst im Teppich herauskommen kann, während das Opfer von Lystra und die Blendung des Elymas in der Umkehrung verlieren. (Die Predigt in Athen ist indifferent.)[1] Es handelt sich nicht nur darum, dass die linke Hand zur rechten wird, und dass z. B. ein Segnen mit der Linken stören könnte: eine Raffaelsche Komposition dieses Stiles kann man nicht beliebig umkehren, ohne einen Teil ihrer Schönheit zu zerstören. Raffael führt das Auge von links nach rechts, nach der ihm anerzogenen Neigung. Selbst in stille gestellten Kompositionen, wie der Disputa, geht die Strömung in diesem Sinne. Im grossen Bewegungsbild aber wird man nichts anderes finden: Heliodor muss in die rechte Bildecke hinausgedrängt werden, die Bewegung erscheint so überzeugender. Und wenn Raffael in dem „wunderbaren Fischzug" uns über die Kurve der Fischer zu Christus hinführen will, so ist es ihm wieder natürlich, von links nach rechts zu gehen; wo er aber das jähe Rückwärtsstürzen des Ananias eindrücklich zu machen versucht, da lässt er ihn im Widerspruch zu dieser Richtung zusammenbrechen.

Unsere Abbildungen, die nach den Stichen des N. Dorigny hergestellt sind, geben die richtigen Ansichten, weil sich dem Stecher, der noch ohne Spiegel arbeitete, das Bild im Druck wie in der Weberei verkehrt hat.

[1]) Doch scheint auch sie die Umkehrung zu verlangen, indem erst dann die Marsfigur Schild und Speer richtig zu fassen bekommt.

6. Die römischen Porträts.

Überleitend vom Historienbilde zum Porträt kann man nichts Besseres sagen, als dass auch das Porträt nun zum Historienbild zu werden bestimmt war.

Quattrocentistische Bildnisse haben etwas Naiv-Modellmässiges. Sie geben die Person ohne einen bestimmten Ausdruck von ihr zu verlangen. Gleichgültig, mit einer fast verblüffenden Selbstverständlichkeit sehen die Leute aus dem Bilde heraus. Auf die schlagende Ähnlichkeit war es abgesehen, nicht auf eine besondere Stimmung. Ausnahmen kommen vor, im allgemeinen aber begnügte man sich, den Darzustellenden nach seinen bleibenden Formen festzunageln, und dem Eindruck der Lebendigkeit schien es auch keinen Abbruch zu thun, wenn in der Haltung konventionelle Anordnungen beibehalten wurden.

Es ist die Forderung der neuen Kunst, dass im Porträt die persönlich bezeichnende Situation zu geben sei, ein bestimmter Moment des frei bewegten Lebens. Man will sich nicht darauf verlassen, dass die Formen des Kopfes für sich sprächen, auch die Bewegung und Gebärde soll jetzt ausdrucksvoll sein. Aus dem beschreibenden Stil geht man über zum dramatischen.

Die Köpfe besitzen aber auch eine neue Energie des Ausdrucks. Man wird bald bemerken, dass diese Kunst über reichere Mittel der Charakteristik verfügt. Licht- und Schattengebung, Linienführung, Massenverteilung im Raum sind in den Dienst der Charakteristik gestellt. Von allen Seiten wird auf einen bestimmten Ausdruck hingearbeitet. Und in derselben Absicht, das persönliche Wesen ganz stark wirken zu lassen, werden gewisse Formen nun besonders herausgehoben, andere zurückgedrängt, während das Quattrocento jeden Teil ungefähr gleichwertig durchbildete.

Man darf diesen Stil noch nicht in Raffaels florentinischen Porträts suchen, erst in Rom ist er überhaupt zum Menschenmaler geworden. Der jugendliche Künstler flatterte an der Erscheinung herum wie ein Schmetterling, und es fehlt ihm noch völlig das feste Anpacken, das Pressen der Form auf ihren individuellen Gehalt. Die Maddalena Doni ist ein oberflächliches Porträt und es scheint mir unmöglich, demselben Maler das vorzügliche Frauenbildnis der Tribuna (die sog. Schwester Doni) zuzuschreiben: Raffael besass damals offenbar nicht die Organe, sich an das Sichtbare so anzusaugen.[1]) Seine Entwicklung bietet das

---

[1]) Nach den Ausführungen Davidsons (Repertorium 1900. XXIII, 211 ff.) wird man sich übrigens entschliessen müssen, den Namen Maddalena Doni fallen zu lassen, wenn man

merkwürdige Schauspiel, dass, je grösser der Stil wird, desto mehr auch die Kraft des Individuellen zunimmt.

Als die erste grosse That wird man immer das Bildnis Julius II. zu nennen haben (Uffizien).[1] Es verdient wohl den Namen eines Historienbildes. Wie der Papst dasitzt, mit festgeschlossenem Munde, den Kopf etwas geneigt, im Moment des Überlegens, so ist er nicht das zur Aufnahme zurechtgesetzte Modell, das ist vielmehr ein Stück Geschichte, der Papst in einer typischen Situation. Die Augen blicken den Beschauer nicht mehr an. Die Höhlen sind beschattet, dafür kommt mächtig hervor die felsenmässige Stirn und die starke Nase, Hauptträger des Ausdrucks, auf denen ein gleichmässiges hohes Licht liegt. Das sind die Accentuierungen des neuen Stils; sie würden später noch verschärft worden sein. Gerade diesen Kopf möchte man gerne von Sebastiano del Piombo behandelt sehen.

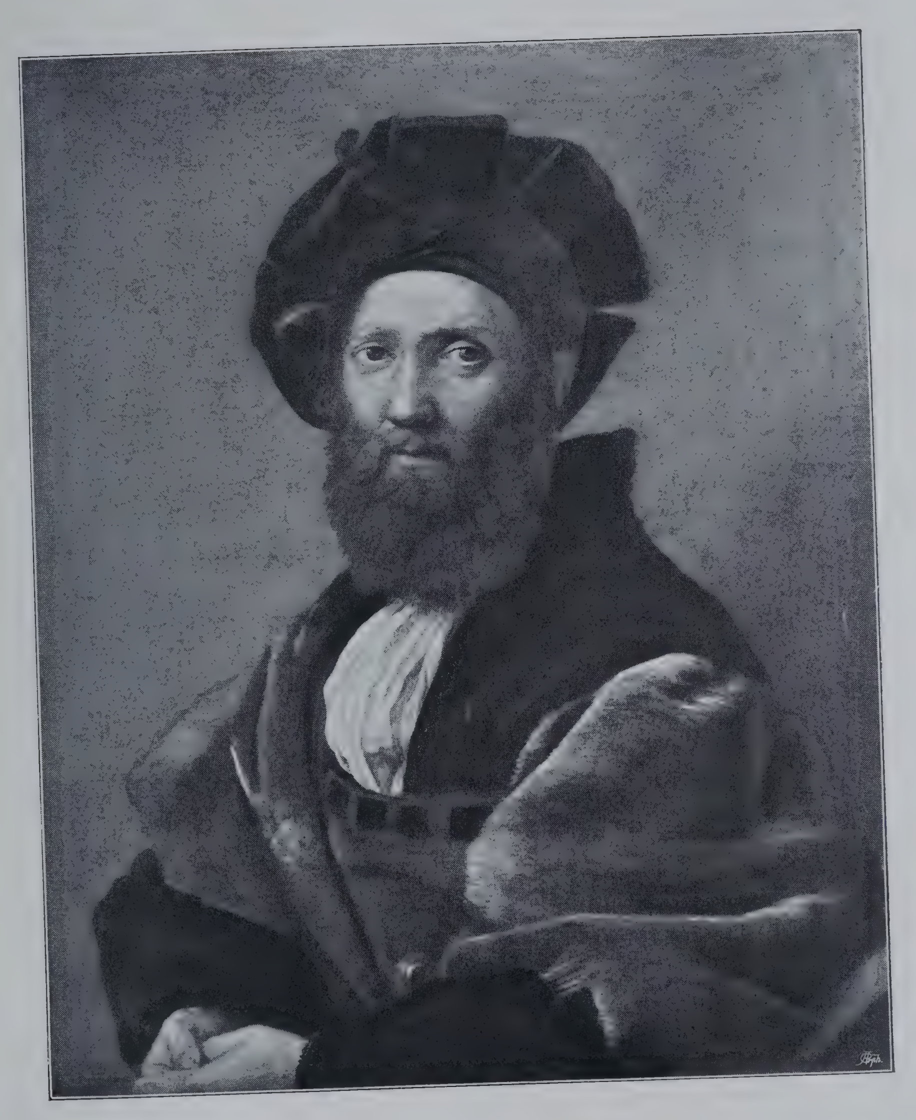
Bei Leo X. (Pitti) lag das Problem anders. Der Papst hatte ein dickes, fett-überwuchertes Gesicht. Man musste mit dem Reiz der Lichtbewegung versuchen, über die wüsten gelblichen Flächen hinwegzukommen und das Geistige in dem Kopfe aufleuchten zu lassen, die Feinheit in den Nasenflügeln und den Witz in dem sinnlichen, beredten Munde. Es ist merkwürdig, wie das blöde kurzsichtige Auge Kraft bekommen hat, ohne seine Natur zu verändern. Der Papst ist dargestellt, wie er einen Codex mit Miniaturen ansieht und nun plötzlich aufblickt. Es liegt in der Art des Blickens etwas, was den Herrscher charakterisiert, besser als wenn er sich thronend mit der Tiara hätte abbilden lassen. Die Art, wie die Hände gegeben sind, möchte noch individueller sein als bei Julius. Die Begleitfiguren, an sich sehr bedeutend behandelt, dienen hier doch nur zur Folie und sind in jeder Beziehung der Hauptwirkung unterthan.[2] Bei keinem der drei Köpfe hat Raffael eine Neigung haben wollen und man wird zugestehen, dass diese dreimal wiederholte Vertikale eine Art von feierlicher Stille im Bilde verbreitet. Während das Juliusbild einen gleichfarbigen (grünen) Hintergrund hat, ist hier eine verkürzt gesehene Wand mit Pfeilern gegeben, die den doppelten Vorzug besitzt, die plastische Illusion zu verstärken und den Haupttönen abwechselnd hellere und dunklere Folien zu bieten. In der Farbe aber hat eine wichtige Abtönung ins Neutrale stattgefunden: der alte bunte

---

nicht auf die Autorschaft Raffaels verzichten will. Das Frauenbildnis der Tribuna halte ich für einen Perugino. Die grosse Verwandtschaft mit dem „timete Deum"-Kopf der Uffizien (Francesco dell' Opera) lässt mir diese Bestimmung als unabweislich erscheinen.

[1]) Das Pitti-Exemplar sicher später. Ob eigenhändig?

[2]) Ist es künstlerische Licenz, dass sie so tief stehen, oder hat man anzunehmen, der Papst sitze auf einem Podium?



RAFFAEL
GRAF CASTIGLIONE

Grund wird verlassen und man sucht nur den Vordergrundsfarben Kraft zu geben, wie denn hier der päpstliche Purpur auf der grünlichgrauen Hinterfläche so prachtvoll wie möglich zur Erscheinung kommt.

Eine andere Art von momentaner Belebung hat Raffael einem schielenden Gelehrten, dem Inghirami, zu teil werden lassen. (Original ursprünglich in Volterra, jetzt in Boston; alte Kopie in der Gallerie Pitti.) Ohne den Naturfehler zu unterdrücken oder zu verheimlichen, wusste er das Unangenehme ausser Wirkung zu setzen, indem er es durch den Ernst des geistigen Ausdrucks überbot. Ein gleichgültiges Blicken wäre hier unerträglich, vor dem Bilde geistiger Spannung in diesem aufwärts gerichteten Gelehrtenkopf kommt der Beschauer bald auf andere Gedanken.

Das Bild gehört zu den frühesten römischen Porträts. Irre ich mich nicht, so würde Raffael späterhin doch diese starke Betonung einer momentanen Tätigkeit vermieden haben und dem Porträt, das auf lange und wiederholte Besichtigung berechnet ist, ein ruhigeres Motiv untergelegt haben. Die vollendete Kunst weiss auch im Beharren den Zauber des Momentanen zu geben. So ist der Castiglione (Louvre, s. Abb.) in der Bewegung sehr einfach, aber die kleine Neigung des Kopfes und das Ineinanderlegen der Hände sprechen unendlich momentan und persönlich an. Der Mann sieht aus dem Bilde heraus mit ruhigem, seelenvollem Blick, aber ohne aufdringliches Sentimento. Es ist der vornehm geborene Hofmann, den Raffael hier zu malen hatte, die Verkörperung des vollkommenen Kavaliers, wie ihn Castiglione selbst in seinem Büchlein vom „Cortigiano“ gefordert hat. Die modestia ist der Grundzug seines Charakters. Ohne vornehme Pose kennzeichnet sich der Adelige durch das anspruchslose, zurückhaltende, stille Wesen. Was das Bild reich macht, ist die Drehung der Figur — nach dem Schema der Mona Lisa — und das in prächtig grossen Motiven disponierte Kostüm. Und wie grandios die Silhuette sich entwickelt! Nimmt man dann etwa ein älteres Bild, wie das männliche Porträt Peruginos (Uffizien, s. Abb.) zur Vergleichung heran, so wird man auch entdecken, dass die Figur ein ganz neues Verhältnis zum Raum bekommen hat und wird die Wirkung der räumlichen Weite, der grossen stillen Hintergrundsflächen im Sinne der mächtigen Erscheinung empfinden lernen. Die Hände beginnen hier schon zu verschwinden. Es scheint, dass man beim Brustbild die Konkurrenz dieser Teile für den Kopf fürchtete; wo sie eine bedeutendere Rolle spielen sollen, geht man zum Format des Kniestücks über. Der Grund ist hier ein neutrales Grau mit Schatten. Auch die Kleidung ist grau (und schwarz), so dass die Karnation der einzige warme Ton bleibt. Das Weiss (des Hemdes) haben auch Koloristen wie Andrea del Sarto oder Tizian gern in diesen Zusammenhang aufgenommen.



Perugino. Francesco dell' Opera

Ihren höchsten Grad hat die Abklärung der Zeichnung vielleicht erreicht in dem Kardinalsporträt von Madrid (s. Abb. S. 123). In was für einfachen Linien das Ganze sich hier darstellt, gross und still wie eine Architektur! Es ist der Typus des vornehmen italienischen Prälaten und man stellt sich diese Gestalt gern aufgerichtet vor, lautlos hinschreitend durch hohe gewölbte Gänge.[1])

[1]) Der Abbildung zu Liebe sei hier noch das ausführliche Urteil eines modernen Malers hergesetzt. Israels (Spanien, Berlin 1900) sagt von diesem „modernen Meisterwerk": „Keine Farbenschönheit, keine Kunstfertigkeit, nur der Gedanke, die Seele, der Charakter des Mannes trifft, fesselt und verführt uns. Eine seltene Sparsamkeit mit Licht und Farben, es ist der Triumph des Formenadels. Es ist eine hohe Gestalt; das Gesicht spricht von Enthaltung und Frieden. Die Augen sind tief und durchdringend, und die fahle Blässe der magern Wange kennzeichnet den Mann des Klosters und der Kirche. Die fein gebogene Nase verrät die adelige italienische Abstammung und die

Die zwei venezianischen Litteraten Navagero und Beazzano (in der Galerie Doria) sind als Originale Raffaels nicht ganz gesichert, doch sind es immerhin Prachtexemplare des neuen Stiles und ganz gesättigt mit charakteristischem Leben. Bei Navagero die energische Vertikale, der Kopf mit jäher Drehung über die Schulter blickend, auf dem Stiernacken ein breites Licht und im übrigen überall die Kraft des knochigen Gefüges betont, alles hinarbeitend auf den Eindruck des Aktiven, und im Gegensatz dazu Beazzano, die weibliche geniessende Natur mit weicher Kopfneigung und milder Lichtführung.

Man hat früher auch den Violinspieler (ehemals Sciarra, Rom; jetzt Alphons Rothschild, Paris) dem Raffael gegeben, während er jetzt wohl allgemein als Sebastiano gilt. Der höchst anziehende Kopf mit dem fragenden Blick und dem entschlossenen Munde, der von einem Lebensschicksal redet, ist als cinquecentistisches Künstlerporträt schon im Vergleich mit Raffaels jugendlichem Selbstbildnis merkwürdig. Es handelt sich hier nicht nur um Unterschiede des Modells, sondern um Unterschiede der Auffassung, um die neue Zurückhaltung im Ausdruck und die unglaubliche Kraft und Sicherheit der Wirkung. Den Kopf im Bilde seitlich zu schieben, hat schon Raffael versucht, Sebastiano geht darin noch weiter. Auch bei ihm ist eine leise Neigung angegeben, aber fast unmerklich. Dazu die einfache Lichtdisposition, die eine Seite ganz dunkel; die Formen sehr energisch accentuiert. Und dann der grosse Kontrast in der Wendung: das Blicken über die Schulter. Der vordere Arm ist dabei soweit aufgenommen, dass auch die Steillinie des Kopfes eine entschiedene Gegenrichtung findet.

Weibliche Bildnisse hat Raffael wenig gemalt und vor allem hat er die Neugier der Nachwelt unbefriedigt gelassen, wie seine Fornarina ausgesehen habe. Früher hat man auch hier bei Sebastiano Anleihen gemacht und beliebige schöne Frauen auf Raffael getauft und als seine Geliebte in Anspruch genommen, wie es der jungen Venezianerin in der Tribuna und der sog. Dorothea aus Blenheim (Berlin) gegangen ist: neuerdings sucht man sich wenigstens insofern schadlos zu halten, dass man die Donna Velata (Pitti), die als gesicherter Raffael gilt, nicht nur für das Modell zur Sixtinischen Madonna, sondern auch für das ideali-

---

leicht aufeinander gepressten Lippen den Mann der Überlegung und Sanftmut. Dieses eine Porträt enthält mehr Poesie als manches dort (im Prado) hängende Gemälde von Heiligen und Engeln.“ Die Benennung ist noch immer fraglich. Auch der Vorschlag von Müntz (archivio storico dell'arte 1890) leuchtet mir nicht ein. Entschieden unrichtig ist, was der Cicerone (wohl im Vertrauen auf Passavants Urteil) sagt, dass der Kardinal Bibbiena im Pal. Pitti eine „schadhafte Kopie“ nach dem Madrider Kardinalporträt sei. Die zwei Bilder stehen ausser aller Beziehung zu einander.



RAFFAEL
EIN KARDINAL



Sebastiano del Piombo. Der Violinspieler

sierte Porträt eben der gesuchten Fornarina erklärt. Die erstere Beziehung ist offenbar, die zweite hat wenigstens eine alte Tradition für sich.

Die „Fornarina“ der Tribuna von 1512 ist eine etwas gleichgültige venezianische Schönheit und wird jedenfalls weit übertroffen von der Berliner Dorothea, die später entstanden, schon ganz die vornehm gelassene Art, den grossen Rhythmus und die geräumige Bewegung der Hochrenaissance besitzt. Man denkt unwillkürlich an die schöne Frau Andrea del Sartos in der Mariengeburt von 1514. Im Gegensatz zu diesen höchst genussfähigen Wesen Sebastianos giebt Raffael in seiner Donna Velata die hehre Weiblichkeit. Die Haltung majestätisch aufrecht; das Kostüm reich, aber beruhigt durch das feierlich zusammenfassende, einfache Kopftuch; der Blick nicht suchend, sondern fest und



SEBASTIANO DEL PIOMBO
WEIBLICHES BILDNIS (DOROTHEA)



Raffael. Donna Velata

klar. Auf dem neutralen Grunde gewinnt das Fleisch eine grosse Wärme und leuchtet selbst siegreich über den weissen Atlas. Vergleicht man damit ein früheres Frauenbild wie die Maddalena Doni, so wird die grosse Formauffassung dieses Stils, die Sicherheit im Zusammenschliessen der Wirkungen ohne weiteres klar werden. Es liegt hier aber überhaupt eine Vorstellung von menschlicher Würde zu Grunde, die der junge Raffael noch nicht kannte.

Die Donna Velata hat mit der Dorothea eine auffallende Ähnlichkeit in der Anordnung, so dass man immer wieder auf den Gedanken kommt, es möchten die beiden Bilder in einer Art von Konkurrenz entstanden sein. Als drittes Stück möchte man dann gerne noch die Bella aus der ehemaligen Sammlung Sciarra (jetzt bei A. Rothschild, Paris) heranrufen, die sicher ein junger Tizian ist[1]) und ebenfalls in dieser Zeit entstanden sein muss. Es wäre ein merkwürdiges Schauspiel, die neugeborene Schönheit des Cinquecento in drei so ganz verschiedenen Entfaltungen nebeneinander zu sehen.

Indessen eilen wir, von diesem Vorbild der Sixtinischen Madonna zum Bilde selbst zu kommen. Der Weg führt über einige Vorstufen und unter den römischen Altarbildern hat die heilige Cäcilia das Recht, zuerst genannt zu werden.

---

7. Römische Altarbilder.

Die Cäcilie (Bologna, Pinakothek). Die Heilige ist mit vier anderen zusammengeordnet, mit Paulus und Magdalena, einem Bischof (Augustin) und dem Evangelisten Johannes, nicht als eine bevorzugte, sondern wie eine Schwester. Es stehen alle. Sie hat ihre Orgel fallen lassen und lauscht dem Engelgesang, der über ihren Häupten hörbar wird. Un-

[1]) Sie gilt jetzt allgemein als Palma, aber die Übereinstimmung mit der sog. Maîtresse de Titien im Salon Carré des Louvre ist evident, so dass es angezeigt wäre, den alten Namen wieder aufzunehmen.

verkennbar tönen in dieser gefühlvollen Figur umbrische Weisen fort. Und doch, wenn man Perugino vergleicht, so erstaunt man über Raffaels Zurückhaltung. Das Absetzen des Spielfusses und das Zurücklehnen des Kopfes, es ist anders, einfacher als Perugino es gegeben hätte. Es ist nicht mehr der Sehnsuchtskopf mit geöffneten Lippen, jenes Sentimento, in dem Raffael selbst noch in der Catharina von London geschwelgt hatte: Der männliche Künstler giebt weniger, aber er macht das Wenige intensiver wirksam durch Kontraste. Er berechnet Bildwirkungen, die Dauer haben. Die ausladende Schwärmerei eines Einzelkopfs verleidet. Was dem Bild Frische giebt, ist der zurückgehaltene Ausdruck, der immer noch eine Steigerung offen lässt, und der Kontrast von anders gestimmten Figuren. In diesem Sinne sind Paulus und Magdalena zu fassen, Paulus männlich, gesammelt, vor sich hinblickend, Magdalena ganz gleichgültig im Ausdruck, die neutrale Folie. Die zwei übrigen sind ausser Spiel gesetzt, sie flüstern unter sich.

Man thut dem Künstler keinen Dienst, wenn man die Hauptfigur allein herausnimmt, wie das von modernen Kupferstechern geschehen ist. Der Gefühlston verlangt eine Ergänzung, so gut wie die Linie der Kopfhaltung nach einem Widerpart ruft. Zu dem Aufwärts der Cäcilie gehört das Abwärts des Paulus und die unbeteiligte Magdalena giebt dazu die reine Vertikale, an der die Abweichungen vom Lot gemessen werden können.

Die weitere Durchführung der Kontrastkomposition in Stellung und Ansicht der Figuren soll hier nicht weiter verfolgt werden. Raffael ist noch bescheiden, ein Späterer würde überhaupt nicht mehr fünf Stehfiguren ohne einen stärkeren Bewegungsgegensatz zusammengestellt haben.

Der zugehörige Stich des Marc Anton (B. 116) ist kompositionell eine interessante Variante. Will man Raffael als Autor annehmen — und man darf wohl nicht anders —, so muss es ein früherer Entwurf sein, denn die Ökonomie ist noch mangelhaft. Gerade das, was das Gemälde interessant macht, fehlt. Auch Magdalena blickt hier gefühlvoll aufwärts und macht so der Hauptfigur Konkurrenz, und die zwei zurückstehenden Heiligen drängen sich lauter vor. In der Bildredaktion hat sich erst vollzogen, was überall das Merkmal des Fortschrittes ist: Subordination statt Coordination, Auswahl der Motive, dass jedes nur einmal vorkommt, dann aber an seiner Stelle einen integrierenden Bestandteil der Komposition ausmacht.

Die Madonna von Foligno (Rom, Vatikan) muss in der Entstehungszeit der Cäcilie nahe stehen, sie wird um 1512 gemalt sein. Es ist das Thema der Madonna in der Glorie, ein altes Motiv, allein gewissermassen doch neu, da das Quattrocento sich nur selten darauf ein-



Ghirlandajo. Madonna in der Glorie

gelassen hat. Das kirchlich unbefangene Jahrhundert hat die Madonna lieber auf einen festen Thronstuhl gesetzt als in die Luft gehoben, während eine veränderte Gesinnung, die die nahe Berührung des Irdischen und Himmlischen vermeiden will, im 16. und 17. Jahrhundert dieses ideale Schema des Altarbildes bevorzugt. Zur Vergleichung bietet sich indessen gerade noch aus dem Ausgang des Quattrocento ein Bild an: Ghirlandajos Madonna in der Glorie in München, das einstige Hochaltarbild von S. M. Novella. Auch da sind es vier Männer, die unten auf der Erde stehen, und schon Ghirlandajo hatte das Bedürfnis, die Bewegung zu differenzieren: zwei davon knien wie bei Raffael auch. Der überbietet nun freilich den Vorgänger sofort durch die Vielseitigkeit und Tiefe der leiblich-geistigen Kontraste in einer Weise, die die Vergleichbarkeit aufhebt, und zugleich giebt er das andere dazu: die Bindung der Kontraste. Die Figuren sollen auch geistig zu einer einheitlichen Handlung zusammengreifen, während das ältere Altarbild an dem beziehungslosen Herumstehen der Heiligen nie Anstoss genommen hatte. Der eine der Knieenden ist der Stifter, ein ungewöhnlich hässlicher Kopf, aber die Hässlichkeit ist überwunden durch den grandiosen Ernst der Behandlung. Er betet. Sein Patron, der heilige Hieronymus, legt ihm die Hand an das Haupt und empfiehlt ihn. Das rituelle Beten erhält den schönsten Gegensatz in der glühend emporblickenden Figur eines Franziskus gegenüber, der, mit einer hinausdeutenden Handbewegung die ganze gläubige Gemeinde in seine Fürbitte einschliessend, zeigen soll, wie Heilige beten. Und sein Aufwärts wird dann aufgenommen und kräftig weitergeführt von dem emporweisenden Johannes hinter ihm.

Die Glorie der Madonna ist malerisch aufgelöst, noch nicht vollkommen, die alte starre Scheibe besteht wenigstens noch teilweise als

Hintergrund, aber ringsherum quellen schon Wolken und die Putten der Begleitung, denen das Quattrocento höchstens ein kleines Wolkenfetzchen oder Wolkenbänkchen für einen Fuss zugestehen wollte, können sich jetzt tummeln in ihrem Elemente wie der Fisch im Wasser.



Raffael. Madonna von Foligno

In dem Sitzen der Madonna trägt Raffael ein besonders schönes und reiches Motiv vor. Es ist schon früher gesagt worden, dass er hier nicht Erfinder ist: Wie die Füsse differenziert sind, der Oberkörper sich dreht und der Kopf sich neigt, geht zurück auf die Madonna Lionardos in der Anbetung der Könige. Der Christusknabe ist sehr preziös in der Wendung, aber es ist allerliebst gedacht, dass er nicht auf den betenden Stifter heruntersieht wie die Mutter, sondern auf das Bübchen, das zwischen den Männern unten in der Mitte steht und seinerseits ebenfalls hinaufblickt.

Was soll dieser nackte Knabe da mit seinem Täfelchen? Man wird sagen, dass es in jedem Falle erwünscht sei, unter all den schweren ernsten Männertypen einige kindliche Harmlosigkeit zu finden. Der Knabe ist aber auch ausserdem unentbehrlich als formales Bindeglied. Das Bild hat hier ein Loch. Ghirlandajo machte sich nichts daraus. Der cinquecentistische Stil verlangt aber Fühlung der Massen untereinander und es gehört hier im besonderen etwas Horizontales hinein. Raffael darf der Forderung begegnen mit einem Knabenengel, der ein (unbeschriebenes) Täfelchen hält. Das ist der Idealismus der grossen Kunst.

Raffael wirkt weiter und doch massiger als Ghirlandajo. Die Madonna ist so weit heruntergenommen, dass ihr Fuss bis in die Schulterhöhe der Stehfiguren kommt. Andererseits schliessen die unteren Figuren fest an



Raffael. Die Madonna mit dem Fisch

den Rand an: der Blick soll nicht noch einmal hinter ihrem Rücken in die Landschaft hinausgeführt werden, wodurch eben die älteren Bilder etwas Lockeres und Dünnes bekommen haben.[1])

Die Madonna mit dem Fisch (Madrid, Prado). In dieser Madonna del Pesce haben wir Raffaels römische Redaktion des Themas der Maria „in trono". Verlangt war eine Maria mit zwei Begleitfiguren, dem heiligen Hieronymus und dem Erzengel Raphael. Dem letzteren pflegte als unterscheidendes Attribut der Tobiasknabe mit dem Fisch in der Hand beigegeben zu werden. Während dieser Knabe nun sonst verloren beiseite steht und nur als Störung empfunden wird, ist er hier zum Mittelpunkt einer Handlung gemacht und das alte repräsentative Gnadenbild ist ganz in eine „Geschichte" umgesetzt: der Engel bringt Tobias der Madonna. Man braucht darin keine besondere Anspielung zu suchen, es ist die Konsequenz der Raffaelschen Kunst, alles in lebendige Beziehung aufzulösen. Hieronymus kniet auf der anderen Seite des Thrones und sieht vom Lesen einen Augenblick auf und hinüber auf die Gruppe des Engels. Der Christusknabe scheint ihm vorher zugewendet gewesen zu sein, nun hat er sich den neu Ankommenden zugedreht, kindlich ihnen entgegenlangend, während die andere Hand noch im Buch des Alten liegt. Maria, sehr streng und vornehm, blickt auf Tobias herab, ohne den Kopf zu neigen. Sie giebt die reine Vertikale in der Komposition. Der zögernd sich nahende Knabe und

[1]) Die Landschaft ist schon von Crowe und Cavalcaselle als ferraresisch in der Mache erkannt worden (Dosso Dossi). Vielleicht ist auch die vielberufene Kugelerscheinung im Hintergrunde nur einer von den bekannten ferraresischen Feuerwerkswitzen, dem keine weitere Bedeutung beizulegen ist. Selbstverständlich gehören auch die ausführlich behandelten Grasbüschel im Vordergrunde dieser zweiten Hand.

der hinreissend schöne Engel, von wahrhaft lionardeskem Schmelz, geben zusammen eine Gruppe, die einzig ist auf der Welt. Das Aufwärtsblicken des fürbittenden Empfehlens wird wesentlich verstärkt durch die in gleicher Linie laufende Diagonale des grünen Vorhangs, der, vom hellen Himmel scharf sich abhebend, den einzigen Schmuck in dieser höchst vereinfachten Komposition bildet. Der Thron ist von peruginischer Schlichtheit des Baues. Der Reichtum kommt dem Bilde einzig durch das Ineinandergreifen aller Bewegung und das nahe Beisammensein der Figuren. Wie Frizzoni neuerdings bestätigt, ist die Ausführung nicht original, indessen die vollendete Geschlossenheit der Komposition lässt keinen Zweifel zu, dass Raffael bis ans Ende dem Werke zur Seite gestanden hat.

Die Sixtinische Madonna (Dresden). Nicht mehr sitzend auf Wolken, wie in der Madonna di Foligno, sondern hoch aufgerichtet, über Wolken hinwandelnd, als eine Erscheinung, die nur für Augenblicke sichtbar ist, hat Raffael in dem Bilde für die Karthäuser von Piacenza die Madonna gemalt, zusammen mit Barbara und Papst Sixtus II., nach dem sie eben die Sixtinische genannt wird. Da die Vorzüge dieser Komposition schon von so vielen Seiten her erörtert worden sind, mögen hier nur einige Punkte zur Sprache gebracht werden.

Das direkte Herauskommen aus dem Bilde, das Losgehen auf den Beschauer muss immer mit einem unangenehmen Eindruck verbunden sein. Es giebt zwar moderne Gemälde, die diese brutale Wirkung suchen. Raffael hat mit allen Mitteln dahin gearbeitet, die Bewegung zu sistieren, sie in bestimmten Schranken zu halten. Es ist nicht schwer, zu erkennen, welches diese Mittel gewesen sind.

Das Bewegungsmotiv ist ein wunderbar leichtes, schwebendes Gehen. Die Analyse der besonderen Gleichgewichtsverhältnisse in diesem Körper und der Linienführung in dem weit geblähten Mantel und dem rückwärtsrauschenden Gewandende werden das Wunder immer nur zum Teil erklären, es ist von Wichtigkeit, dass die Heiligen rechts und links nicht auf den Wolken knien, sondern einsinken und dass die Füsse der Wandelnden im Dunkel bleiben, während das Licht nur das Gewoge des weissen Wolkenbodens bescheint, was den Eindruck des Getragenwerdens verstärkt.

In allem ist es so gehalten, dass die Zentralfigur gar nichts Gleichartiges, sondern lauter günstige Kontraste findet. Sie allein steht, die anderen knien, und zwar auf tieferem Plan;[1]) sie allein erscheint in

[1]) Es ist dazu zu vergleichen die Anordnung Albertinellis auf seinem Bilde von 1506 im Louvre, in jeder Beziehung eine lehrreiche Parallele zur Sixtina (s. die Abbildung).



Albertinelli. Madonna mit zwei knienden Heiligen

voller Breitansicht, in reiner Vertikale, als ganz einfache Masse, mit vollständiger Silhuette gegen den hellen Grund, die anderen sind an die Wand gebunden, sind vielteilig im Kostüm und zerstückt als Masse und haben keinen Halt in sich selber, sondern existieren nur in Bezug auf die Gestalt der Mittelachse, der die Erscheinung der grössten Klarheit und Macht vorbehalten ist. Sie giebt die Norm, die anderen die Abweichungen, aber so, dass auch diese nach einem geheimen Gesetz geregelt erscheinen. Offenkundig ist die Ergänzung der Richtungen: dass dem Aufwärts des Papstes ein Abwärts bei der Barbara entsprechen muss, dem Auswärtsweisen dort, ein Einwärtsgreifen hier.[1]) Nichts ist in diesem Bilde dem Zufall überlassen. Der Papst sieht zur Madonna empor, die Barbara auf die Kinder am Rand herab und so ist auch dafür gesorgt, dass der Blick des Beschauers sofort in sichere Geleise geführt wird.

Wie merkwürdig nun bei Maria, der eine fast architektonische Kraft der Erscheinung zugeleitet ist, jene Spur von Befangenheit im Ausdruck wirkt, braucht nicht gesagt zu werden. Sie ist nur die Trägerin, der Gott ist das Kind auf ihren Armen. Es wird getragen, nicht weil es nicht gehen könnte, sondern wie ein Prinz. Sein Körper geht über menschliches Mass und die Art des Liegens hat etwas Heroisches. Der Knabe segnet nicht, aber er sieht die Leute vor ihm an mit einem überkindlichen, festen Blick. Er fixiert, was Kinder nicht thun. Die Haare sind wirr und gesträubt, wie bei einem Propheten.

Zwei Engelkinder am untern Rande geben dem Wunderbaren die Folie der gewöhnlichen Natur. Hat man bemerkt, dass der grössere nur einen Flügel hat? Raffael scheute die Überschneidung, er wollte nicht zu massig da unten schliessen. Die Licenz geht mit andern des klassischen Stiles zusammen.

[1]) Eine Vorstufe repräsentieren die zwei weiblichen Heiligen auf Fra Bartolommeos Gottvater-Bilde von 1509 in Lucca.



Raffael. Die Sixtinische Madonna

Das Bild muss hoch hängen, die Madonna soll herabkommen. Stellt man es tief, so verliert es die beste Wirkung. Die Einrahmung, die man ihm in Dresden gegeben hat, möchte etwas zu schwer ausgefallen sein: ohne die grossen Pilaster würden die Figuren viel bedeutender aussehen.[1])

Die Transfiguration (Vatikan). Das Bild der Transfiguration steht uns vor Augen als die Doppelszene der Verklärung oben und der Vorführung des besessenen Knaben unten. Bekanntlich ist diese Verbindung keine normale. Sie ist nur einmal von Raffael gewählt worden. Er hat damit sein letztes Wort über den grossen Stil in der erzählenden Malerei uns hinterlassen.

Die Verklärungsszene ist immer ein heikles Thema gewesen. Drei Männer aufrecht nebeneinander, und drei andere halbliegend zu ihren Füssen. Mit allem Reiz der Farbe und des Details kann ein so ehrlich

---

[1]) Die Sixtinische Madonna ist bekanntlich mehrfach und gut gestochen worden. Zuerst von F. Müller (1815) in einem vielbewunderten Hauptwerk aller Stecherei, dem manche noch heute unter sämtlichen Nachbildungen die Palme reichen. Der Ausdruck der Köpfe kommt dem Original sehr nahe und das Blatt besitzt einen unvergleichlich schönen, weichen Glanz. (Kopie darnach von Nordheim.) Dann hat Steinla die Aufgabe angefasst (1848). Er ist der erste, der den richtigen oberen Abschluss des Bildes giebt (die Vorhangstange). Bei einzelnen Verbesserungen im Detail hat er aber doch die Vorzüge F. Müllers nicht erreicht. Wenn sich diesem überhaupt ein Stich vergleichen lässt, so ist es der von J. Keller (1871). Höchst discret in den Mitteln gelingt es ihm, das Flimmernde der visionären Erscheinung überzeugend wiederzugeben. Spätere mochten finden, es habe die Formbestimmtheit des Originals dabei zu sehr verloren, und so machte sich Mandel ans Werk und versuchte mit gewaltiger Anstrengung die ausdrucksvolle Zeichnung Raffaels zu gewinnen. Er hat aus dem Bild eine unerwartete



Giovanni Bellini. Transfiguration

gemeintes Bild wie das Bellinis in Neapel (s. Abb.) uns über die Verlegenheit nicht hinwegtäuschen, die der Künstler selber empfand, als er dem leuchtenden Verklärten mit seinen Begleitern noch die drei Menschenhäuflein der geblendeten Jünger vor die Füsse legen musste. Nun gab es aber ein älteres, ideales Schema, demgemäss Christus gar nicht auf dem Boden zu stehen brauchte, sondern in einer Glorie über die Erde erhoben dargestellt wurde. So hatte auch Perugino im Cambio zu Perugia die Szene gemalt. Offenbar war damit formal schon viel gewonnen, für Raffael aber konnte es von vornherein keine Frage sein, welchen Typus er wählen sollte: die erhöhte Empfindung verlangte nach dem Wunderbaren. Den Gestus der ausgebreiteten Arme fand er vor, aber das Schweben und den Ausdruck der Beseeligung hat er nirgends

Fülle von Forminhalt herausgezogen, allein der Zauber des Ganzen hat darunter gelitten, und stellenweise ist er aus lauter Gewissenhaftigkeit hässlich geworden. Statt der duftigen Wolken giebt er ein verschmiertes Regengewölk. Kohlschein endlich nahm neuerdings nochmals einen anderen Ausgang: er forciert die Lichterscheinung und setzt an Stelle des Flimmernden das Flackernde, wodurch er sich von der Wirkung, die Raffael beabsichtigte, willkürlich entfernt.



Raffael. Transfiguration (oberer Teil)

hernehmen können. Angezogen von der Flugbewegung Christi folgen nun auch Moses und Elias, ihm zugekehrt und von ihm abhängig. Er ist die Quelle der Kraft und das Zentrum des Lichtes. Die anderen kommen nur an den Rand der Helle, die den Herrn umgiebt. Die Jünger unten daran schliessen den Kreis. Raffael hat sie im Massstab viel kleiner gebildet, um sie so ganz mit dem Boden zusammenbinden zu können. Es sind keine zerstreuenden, eigenherrlichen Einzelexistenzen mehr, sondern sie erscheinen als notwendig in dem Kreise, den der Verklärte um sich gebildet hat und erst durch den Gegensatz des Befangenen gewinnt die Schwebefigur den ganzen Eindruck von Freiheit und Entlassenheit. Wenn Raffael der Welt nichts anderes hinterlassen hätte als diese Gruppe, so wäre es ein vollkommenes Denkmal der Kunst, wie er sie verstand.

Wie völlig ist das Gefühl für Mass und Ökonomie schon abgestumpft bei den bolognesischen Akademikern, die die Traditionen der klassischen Zeit fortführen wollten. Christus aus den Lüften herab auf die Jünger einredend, eingeklemmt zwischen die gespreizten Sitzfiguren des Moses und Elias, und die Jünger unten in herkulischer Grösse, mit


L. Carracci. Transfiguration (nach Stich)

gemeiner Übertreibung in Gebärde und Stellung, das ist das Bild Ludovico Carraccis in der Pinakothek von Bologna (s. die Abbildung).

Aber nun wollte Raffael mit der Verklärungsgruppe nicht schliessen, er verlangte nach einem Kontrast, nach einem starken Widerspiel und er fand es in der Geschichte mit dem besessenen Knaben, die das Matthäusevangelium in unmittelbarem Anschluss an die Transfiguration vorbringt. Es ist die konsequente Entwicklung der Kompositionsprinzipien, die Raffael im Heliodorzimmer angewendet hatte. Oben das Stille, das Feierliche, die himmlische Beseeligung, unten das laute Gedränge, der irdische Jammer.

Dicht zusammengedrängt stehen die Apostel da; wirre Gruppen, schrille Linienbewegungen; das Hauptmotiv einer diagonalen Gasse, die durch die Menge durchgebrochen ist. Die Figuren sind hier im Massstab viel beträchtlicher als die oberen, aber es ist keine Gefahr, dass sie die Verklärungsszene erdrücken könnten: das klare geometrische Schema triumphiert über alles Lärmen der Masse.

Raffael hat das Bild unvollendet hinterlassen: vieles Einzelne ist unerträglich in der Form, und das Ganze widrig in der Farbe, aber die grosse Kontrastökonomie muss sein originaler Gedanke gewesen sein.

In Venedig war zur selben Zeit Tizians Assunta entstanden (1518). Hier ist die Rechnung anders, aber prinzipiell doch verwandt. Die Apostel unten bilden für sich eine geschlossene Mauer, wo der Einzelne nichts bedeutet, eine Art Sockelgeschoss und darüber steht Maria, in einem grossen Kreise, dessen oberer Umriss mit dem halbrundschliessenden Bildrahmen zusammenfällt. Man kann fragen, warum nicht auch Raffael den halbrunden Abschluss gewählt habe? Vielleicht fürchtete er für Christus ein allzustarkes Indiehöhegehen.

Die Schülerhände, die die Transfiguration vollendeten, haben noch an anderen Orten unter dem Namen des Meisters ihr Handwerk geübt. Erst in neuester Zeit hat man Raffael aus dieser Verbindung herauszu-

lösen versucht. Schreiend in der Farbe, unedel in der Auffassung, unwahr in der Gebärde und überall masslos gehören die Produkte der Werkstatt Raffaels — dem grösseren Teile nach — zum Unangenehmsten, was je gemalt wurde.

Man begreift den Grimm Sebastianos, dass ihm durch solche Leute in Rom der Weg versperrt sein sollte. Sebastiano ist zeitlebens ein gehässiger Nebenbuhler Raffaels gewesen, allein sein Talent gab ihm das Recht, auf die ersten Aufgaben Anspruch zu machen. Einige venezianische Befangenheiten ist er nie ganz los geworden. Mitten im monumentalen Rom hält er noch fest an dem Schema des Halbfigurenbildes und zu einer vollkommenen Herrschaft über den Körper mag er nicht gekommen sein. Es fehlt ihm auch das höhere Raumgefühl, er verwirrt sich leicht und wirkt dann eng und unklar. Allein er besitzt eine wahrhaft grosse Auffassung. Als Bildnismaler steht er in der allerersten Linie und in den historischen Bildern erreicht er hie und da einen so gewaltigen Ausdruck, dass man ihn nur mit Michelangelo vergleichen kann. Freilich weiss man nicht, wie viel er von dieser Seite empfangen hat. Seine Geisselung in S. Pietro in Montorio in Rom und die Pietà in Viterbo gehören zu den grossartigsten Schöpfungen der goldenen Zeit. Die Auferweckung des Lazarus, wo er mit Raffaels Transfiguration konkurrieren wollte, würde ich nicht ebenso hoch stellen: Sebastiano ist besser bei wenigen Figuren als bei der Darstellung der Menge und das Halbfigurenbild möchte überhaupt der Boden gewesen sein, wo er sich am sichersten gefühlt hat. In der „Heimsuchung" des Louvre kommt seine ganze vornehme Art zum Ausdruck[1]) und das Raffaelsche Schulbild der Visitation im Prado sieht trotz seiner grossen Figuren daneben gewöhnlich aus.[2]) Und auch die Kreuztragung Sebastianos in Madrid (Wiederholung in Dresden) möchte im Ausdruck der Hauptfigur dem leidenden Helden des Spasimo Raffaels (Prado) überlegen sein.[3])

Wenn einer neben den zwei Grossen in Rom als dritter genannt werden dürfte, so ist er es. Man hat bei Sebastiano den Eindruck, dass

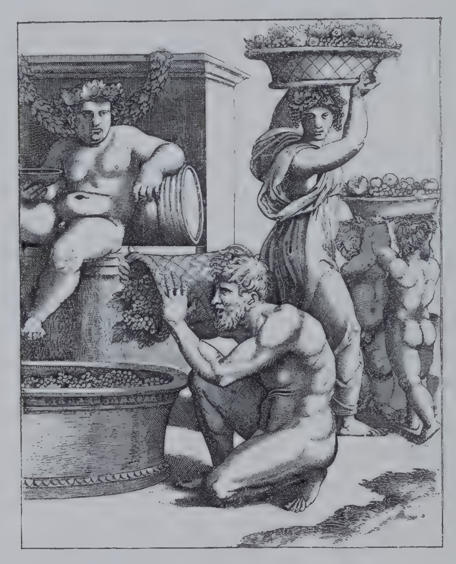
---

[1]) Abbildung hinten, im Abschnitt „Die neue Gesinnung".

[2]) Die sehr ärmliche Komposition kann unmöglich auf Raffaels Entwurf zurückgehen. Vgl. Dollmayr (a. a. O. S. 344: von Penni). Auch der Geist in den Köpfen ist der Art, dass die hohe Wertschätzung J. Burckhardts (Beiträge S. 110) mir unbegreiflich bleibt.

[3]) Dieses berühmte Bild ist nicht nur in der Ausführung nicht von Raffael, sondern es muss auch die Redaktion überhaupt in fremden Händen gelegen haben. Das Hauptmotiv des über die Schulter umblickenden Christus ist ergreifend und jedenfalls echt wie die Entwicklung des Zuges im grossen, allein daneben finden sich Schwächen der Zeichnung und Gruppierung und wüste Unklarheiten, die eine persönliche Beteiligung des Meisters an der Gesamtkomposition als ausgeschlossen erscheinen lassen.

eine Persönlichkeit, die zum Höchsten bestimmt gewesen wäre, sich nicht voll ausgewirkt hat; dass er aus seinem Talent nicht das gemacht hat, was er daraus hätte machen können. Es fehlt ihm die heilige Begeisterung für die Arbeit und darin ist er der Gegensatz zu Raffael, als dessen wesentliche Eigenschaft Michelangelo gerade den Fleiss gerühmt hat. Was er damit meinte, ist offenbar jene Fähigkeit, aus jeder neuen Aufgabe neue Kraft zu gewinnen.



Weinlese. Stich des Marc Anton (Kopie)

V. Fra Bartolommeo.

1475 – 1517

In Fra Bartolommeo besitzt die Hochrenaissance den Typus des mönchischen Malers.

Die grosse Erfahrung seiner Jugend war gewesen, Savonarola zu hören und ihn sterben zu sehen. Darauf hatte er sich ins Kloster zurückgezogen und eine Zeitlang gar nicht gemalt. Es muss ein schwerer Entschluss gewesen sein, denn mehr als bei anderen fühlt man bei ihm das Bedürfnis, in Bildern zu reden. Er hatte nicht vieles zu sagen, aber der Gedanke, der ihn belebte, war ein grosser Gedanke. Der Jünger Savonarolas trug in sich ein Ideal des Einfach-Mächtigen, mit dessen Wucht er den weltlichen Tand und die kleine Zierlichkeit der florentinischen Kirchenbilder niederschlagen wollte. Er ist kein Fanatiker, kein verbissener Asket, er singt jubelnde Triumphlieder. Man muss ihn sehen in seinen Gnadenbildern, wo um die thronende Madonna die Heiligen in dichten Schaaren herumstehen. Er spricht da laut und pathetisch. Wuchtige Massen, durch ein strenges Gesetz zusammengehalten, grandiose Richtungskontraste und ein mächtiger Schwung der Gesamtbewegung, das sind seine Elemente. Es ist der Stil, der in den weiten hallenden Kirchenräumen der Hochrenaissance lebt.

Die Natur hat ihm den Sinn für das Bedeutende gegeben, für die grosse Gebärde, die feierliche Gewandung, die prächtig wallende Linie. Was kann sich seinem Sebastian vergleichen an schwungvoller Schönheit und wo hat die Gebärde seines Auferstandenen ihresgleichen in Florenz? Eine starke Sinnlichkeit schützt ihn davor, dass sein Pathos hohl wird. Seine Evangelisten sind Männer mit einem Stiernacken. Wer steht, steht unerschütterlich und wer fasst, fasst mit Gewalt. Er fordert das Kolossale als die normale Grösse und in dem Willen, seinen Bildern die stärkste plastische Wirkung zu geben, steigert er die Dunkelheit der Schatten und der Gründe so, dass viele Bilder infolge des unausbleiblichen Nachdunkelns heute nur schwer mehr zu geniessen sind.

Die Wirklichkeit und das Individuelle haben ihm nur ein halbes Interesse abgewonnen. Er ist ein Mann des Ganzen, nicht des Einzelnen. Das Nackte ist nur oberflächlich behandelt, weil er auf den Eindruck des Bewegungs- und Linienmotives im grossen rechnet. Die Charaktere sind immer bedeutend durch den Ernst der Empfindung, allein auch hier geht er kaum über die allgemeinen Züge hinaus. Man erträgt diese Allgemeinheit, weil man eben doch von seiner Gebärde fortgerissen wird und aus dem Rhythmns der Komposition seine Persönlichkeit herausfühlt. Nur in ein paar Fällen hat er sich selbst verloren, wie in den sitzenden heroischen Prophetenfiguren. Der Eindruck Michelangelos hat auch ihn momentan verwirrt und wo er mit der Bewegung dieses Gewaltigen konkurrieren will, da wird er leer und unwahr.

Es ist verständlich, dass unter den älteren Künstlern Perugino ihm mit seiner Einfachheit am nächsten stehen musste. Bei ihm fand er, was er suchte, den Verzicht auf das unterhaltende Detail, die stillen Räume, den gesammelten Ausdruck. Selbst in der schönen Bewegung knüpft er an diesen an, aber er bringt dazu sein individuelles Gefühl für Kraft und Masse und geschlossenen Umriss. Perugino erscheint neben ihm sofort kleinlich und geziert.

Was dann auf Lionardo zurückgeht von seinem breiten malerischen Stil, wie weit er zu jener Rechnung mit hell und dunkel im grossen verholfen hat und zu den reichen Abstufungen, das muss die monographische Betrachtung erörtern. Sie wird auch von dem Eindruck Venedigs, wohin den Frate eine Reise im Jahre 1508 führte, im einzelnen Rechenschaft zu geben haben. Er sah dort eine grossflächige Manier schon in voller Blüte und traf in Bellini eine Empfindung und ein Schönheitsgefühl, die ihn wie eine Offenbarung berühren mussten. Wir werden gelegentlich darauf zurückkommen.

Aus dem Jüngsten Gericht (einst S. M. Nuova, jetzt Uffizien), das noch im alten Jahrhundert entstand, ist es nicht leicht, die künftige Entwicklung Bartolommeos vorauszusagen. Es leidet namentlich die obere Gruppe, die allein von ihm ausgeführt wurde, an Zerstreutheit; die Hauptfigur des Heilandes ist viel zu klein und in den Reihen der sitzenden Heiligen, die in die Tiefe leiten, wirkt die enge Schichtung, das knappe Nebeneinander der Köpfe noch altertümlich und trocken. Wenn man mit Recht gesagt hat, die Komposition sei für Raffaels Disputa ein anregendes Vorbild gewesen, so zeigt eine Vergleichung auch sehr gut, was Raffael eigentlich geleistet und was für Widerstände er überwunden hat. Die Zerstreuung des Ganzen und das Zurücktreten der Hauptfigur

sind Schwächen, die genau so in den anfänglichen Entwürfen zur Disputa vorhanden sind und die erst allmählich beseitigt wurden. Die klare Entwicklung der sitzenden Heiligen dagegen machte Raffael von Anfang an keine Schwierigkeit. Er teilte den Geschmack für das Übersichtliche und das bequeme Nebeneinander mit Perugino, während die Florentiner alle dem Beschauer zumuten, eng zusammengeschobene Kopfreihen auseinanderzuklauben.

Anders schon fühlt man sich angesprochen von der Erscheinung der Maria vor dem hl. Bernhard (1506; Florenz, Akademie): das erste Bild, das der Mönch Bartolommeo malte. Es ist kein angenehmes Bild und die Erhaltung lässt viel zu wünschen übrig, aber ein Bild, das Eindruck macht. Die Erscheinung ist in unerwarteter Weise gegeben. Nicht mehr die feine, scheue Frau Filippinos, die an das Pult des frommen Mannes herantritt und ihm die Hand aufs Buch legt, sondern die überirdische Erscheinung, die herabschwebt, in feierlich wallendem Mantel, begleitet von einem Chor von Engeln, gedrängt und massenhaft, alle erfüllt von Andacht und Anbetung. Filippino hatte Mädchen gemalt, die halb scheu und halb neugierig den Besuch mitmachen; Bartolommeo will nicht, dass der Beschauer lächle, sondern dass er andächtig werde. Leider ist die Hässlichkeit seiner Engel gross, so dass die Andacht doch nicht ganz zustande kommt. Der Heilige empfängt das Wunder mit frommem Staunen und dieser Eindruck ist so schön gegeben, dass Filippino daneben gewöhnlich und selbst Perugino in seinem Münchener Bild gleichgültig aussieht. Das weisse Gewand, schleppend, massig, hat ebenfalls eine neue Grösse in der Linie und die zwei assistierenden Figuren sind mit in die Stimmung hineingezogen. Landschaftliche und architektonische Begleitung wirken dagegen noch jugendlich unsicher. Der Raum im ganzen eng, so dass die Erscheinung drückt.

Drei Jahre später leuchtet die Inspiration, aus der der Bernhard hervorgegangen, noch einmal mit mächtigen Flammen auf in dem Bilde Gottvaters mit zwei knienden weiblichen Heiligen (1509; Lucca, Akademie), wo die in Anbetung hingenommene Katharina von Siena das alte Motiv in grösserer, leidenschaftlicherer Form wiederholt. Die Wendung des Kopfes (im verlorenen Profil) und das Vorschieben des Körpers verstärken dabei den Eindruck im selben Sinne wie die Bewegung des emporgeblähten dunkeln Ordenskleides eine höchst wirksame Umsetzung der inneren Erregung in bewegte äussere Form ist. Die andere Heilige, Magdalena, bleibt ganz still. Sie hält rituell das Salbgefäss vor sich hin und nimmt ein Mantelende vor der Brust hoch, indes der gesenkte Blick auf der Gemeinde ruht. Es ist das eine Kontrastökonomie von der gleichen Art, wie sie Raffael nachher in der



Fra Bartolommeo. Erscheinung der Maria vor dem hl. Bernhard

Sixtinischen Madonna wiederholt. Beide Figuren knien, aber nicht auf dem Erdboden, sondern auf Wolken. Dazu giebt Bartolommeo eine architektonische Einrahmung mit zwei Pfeilern. Nach der Tiefe geht der Blick weit hinaus über eine flache, stille Landschaft. Die leise Linie des Horizontes und der grosse Luftraum machen eine wunderbar feierliche Wirkung. Man erinnert sich, ähnlichen Intentionen bei Perugino begegnet zu sein, indessen sind es vielleicht mehr noch venezianische Eindrücke, die hier nachklingen. Gegenüber der florentinischen zappelnden Fülle spricht das Bild merkwürdig genug von einer neuen Idealität.

Wo Bartolommeo das gewöhnliche Marienbild mit Heiligen in die Hand nimmt, wie in dem wundervoll gemalten Bilde von 1508 im Dom von Lucca,[1]) da sorgt er wieder ganz im Sinne Peruginos, zunächst für die vereinfachte Erscheinung: schlichte Gewänder, stille Gründe und ein einfacher Würfel als Thronsitz. In der kräftigeren Bewegung, den völligeren Körpern und dem geschlossenern Umriss geht er über Perugino hinaus. Seine Linie ist rundlich, wallend und jeder harten

[1]) Der florentinischen Kunst hat er hier als Reisegeschenk von Venedig den lautenspielenden Putto mitgebracht.

Begegnung abhold. Wie wohlig fügen sich die Silhuetten der Maria und des Stephanus zusammen![1]) Altertümlich wirkt noch die gleichmässige Füllung der Fläche, aber mit neuem Gefühl für Masse sind die stehenden Figuren schon ganz nah an den Rand gerückt und das Bild ist von den zwei seitlichen Pfeilern wirklich eingerahmt, während die Früheren in solchem Fall den Blick zwischen Pfeiler und Rand noch einmal ins Freie hinauslassen.

Und nun schwillt das Altarbild zu immer mächtigeren Accorden an und in der Figurenfügung findet Bartolommeo immer schwungvollere Rhythmen. Er weiss seine Scharen einem grossen, führenden Motiv zu unterstellen, mächtige Gruppen von hell und dunkel wirken gegeneinander, bei aller Fülle bleiben die Bilder weit und räumig. Den vollkommensten Ausdruck hat diese Kunst in der „Vermählung der Katharina“ (Pitti) und in dem Karton der Schutzheiligen von Florenz mit der Anna selbstdritt (Uffizien) gefunden, beide um 1512 entstanden.

Der Raum in diesen Bildern ist geschlossen. Bartolommeo sucht den dunkeln Grund. Die Stimmung vertrüge nicht die geöffnete, zerstreuende Landschaft. Er verlangt die Begleitung einer schweren, ernsten Architektur. Häufig ist eine grosse, leere, halbrunde Nische das Motiv, eine Form, deren Wirkung er in Venedig empfunden haben mag. Ihr Reichtum liegt in dem Wölbungsschatten. Auf Farbigkeit ist ganz Verzicht gethan, wie die Venezianer selbst mit dem 16. Jahrhundert aus dem Bunten ins Neutraltönige übergegangen sind.

Um für die Figuren eine bewegte Linie zu gewinnen, baut Bartolommeo vom Vordergrund aus ein paar Stufen empor zu dem zweiten Plan. Es ist das Treppenmotiv, das, von Raffael in der Schule von Athen im grössten Stil verwendet, auch dem vielfigurigen repräsentierenden Altarbild unentbehrlich wird.

Dabei ist der Augenpunkt durchgängig tief genommen, so dass die hinteren Figuren sinken. Es mag ungefähr der für den Beschauer in der Kirche natürliche Augenpunkt gemeint sein. Die stark accentuierende Komposition Bartolommeos zieht aus dieser Perspektive einen besonderen Vorteil. Die Hebungen und die Senkungen des rhythmischen Themas kommen sehr markiert heraus. In allem Reichtum wirkt Bartolommeo nie beunruhigend oder verwirrend, er baut seine Bilder nach einem klaren Gesetz und die eigentlichen Träger der Komposition springen sofort ins Auge.

[1]) Gefühllose Stecher wie Jesi haben aus willkürlicher Verschönerungssucht die Madonna höher hinaufgeschoben, wodurch das ganze Lineament aus der Harmonie kommt. Nach dem Stich ist auch der Holzschnitt in Woltmann-Wörmanns „Malerei“ hergestellt. Ein Beispiel für viele.



Fra Bartolommeo. Vermählung der Katharina

In dieser „Vermählung der Katharina"[1]) ist die rechte Eckfigur ein besonders charakteristischer Typus, ein Motiv im Sinne der reichen Bewegung des 16. Jahrhunderts, das Pontormo und Andrea del Sarto sich angeeignet haben. Ein Fuss hochgesetzt, übergreifender Arm, kontrastierende Wendung des Kopfes. Alles Greifen und alle Wendung ist von grosser Energie. Man zeigt gerne die Muskulatur und die Gelenke, daher wird der Arm bis zum Ellenbogen entblösst. Michelangelo hatte damit angefangen. Er würde freilich diesen Arm anders gezeichnet haben. Das Handgelenk ist wenig ausdrucksvoll.

Der heilige Georg auf der linken Seite ist in seiner Einfachheit ein glücklicher Kontrast. Für Florenz war es ein neues Schauspiel, wie hier der Glanz einer Rüstung aus dem dunkeln Grunde heraus entwickelt ist.

Von der grössten Süsse und ganz bartolommeisch in der weich fliessenden Linie ist endlich die inhaltsreiche Gruppe der Maria mit dem Kinde, das, die Bewegung nach unten leitend, der knienden Katharina den Vermählungsring giebt.

Bilder der Art mit ihrem reichen rhythmischen Leben, ernst in dem gesetzmässig-tektonischen Bau und überall erfüllt von freier Bewegung, machten den Florentinern einen grossen Eindruck. Hier war in einer höheren Form gegeben, was man einst in Peruginos geometrisch geordneter Beweinung Christi (1494) bewundert hatte. Pontormo hat in seinem Fresko der Heimsuchung (Vorhalle der Annunziata) nicht ohne Glück versucht, die Komposition des Frate nachzuahmen. Er stellt die Hauptgruppe erhöht vor eine Nische, er setzt vorn kräftig kontrastierende Eckfiguren an die Ränder, er sorgt für eine lebendige Zwischenfüllung

[1]) Die Vermählung der Katharina mit dem Jesusknaben ist nicht das Hauptmotiv des Bildes, der Name mag aber der Unterscheidung wegen geduldet werden.

die Stufen hinan und erreicht einen wahrhaft monumentalen Eindruck. In dem Zusammenhang eines so bedeutenden Ganzen erscheint der Wert jeder Einzelfigur erhöht. (Vgl. Abbildung S. 149.)

Eine besondere Erwähnung beansprucht noch die Madonna von Besançon, schon darum, weil sie den schönsten Sebastian enthält. Das Bewegungsmotiv von prächtigstem Fluss und die Malerei venezianisch breit. Man merkt den vermischten Eindruck Peruginos und Bellinis. Das Licht fällt nur auf die rechte Seite des Körpers, die bewegtere, und hebt so, zum grössten Vorteil der Figur, gerade den wesentlichen Inhalt des Motives heraus. Das Bild ist aber auch merkwürdig hinsichtlich des Stoffes: die Madonna auf Wolken und diese Wolken hineingenommen in einen geschlossenen architektonischen Binnenraum, der nur durch eine Thür im Hintergrund den Blick ins Freie hinauslässt. Das ist ein Idealismus neuer Art. Bartolommeo mag den dunkeln Grund, die dämmerige Tiefe gewünscht haben; er gewann damit auch für die Heiligen, die dastehen, neue Erscheinungskontraste. Der Raumeindruck ist indessen kein günstiger und die offene Thür verengt mehr als dass sie erweitert. Das Bild schloss übrigens ursprünglich anders nach oben; es folgte im Halbrund eine himmlische Krönung. Möglich, dass dadurch die Wirkung im ganzen eine bessere war. Das Bild scheint auch um 1512 entstanden zu sein.

In rascher Steigerung erhebt sich nun die Empfindung des Frate bis zu dem grossen Pathos in der fürbittenden Mutter des Erbarmens vom Jahre 1515 in Lucca (Akademie). Man kennt die Misericordienbilder als lange Breitbilder: die Maria steht in der Mitte und hält die Hände betend zusammen und rechts und links knien unter ihrem Mantel die Andächtigen, die sich ihrem Schutze anheimstellen. Bei Bartolommeo ist es ein mächtiges Hochbild mit halbrundem Abschluss. Maria steht erhoben über dem Erdboden, Engel breiten ihren Mantel hoch aus und so fleht sie empor mit prachtvoll triumphierender Bewegung, laut und drängend, die Arme nach unten und oben auseinandergebreitet und vom Himmel her antwortet der gewährende Christus, auch er umflattert vom rauschenden Mantel. Um die Bewegung Marias flüssig zu machen, musste Bartolommeo ihren einen Fuss etwas höher stellen als den anderen. Wie sollte er diese ungleiche Fusshöhe motivieren? Er besinnt sich keinen Augenblick und schiebt, dem Motiv zuliebe, ruhig einen kleinen Block unter. Das klassische Zeitalter nahm an solchen Hilfsmitteln, über die das moderne Publikum zetern würde, keinen Anstoss.

Von dem Podium ist die Gemeinde über Stufen nach dem Vordergrund herunter entwickelt und es entstehen Gruppen von Müttern und

Kindern, von Betenden und Weisenden, die sich in der formalen Absicht mit denen des Heliodor vergleichen lassen. Der Vergleich ist freilich gefährlich, denn nun kommt auch gleich heraus, was dem Bilde eigentlich fehlt: die zusammenhängende Bewegung, die Bewegung, die von Glied zu Glied fortgetragen wird. Bartolommeo hat immer erneute Anläufe gemacht, solche Massenbewegungen darzustellen, allein hier scheint er an eine Grenze seines Talentes gekommen zu sein.[1])

Wenige Jahre nach der Mater misericordiae entstand Tizians Assunta (1518). Der Hinweis auf diese einzigartige Schöpfung ist kaum zu umgehen, weil die Motive sich zu nahe berühren, allein es wäre Unrecht, den Wert Bartolommeos an Tizian zu messen. Für Florenz bedeutet er doch etwas Ungeheures und das Bild von Lucca ist ein unmittelbar überzeugender Ausdruck der hochgehenden Stimmung jener Zeit. Wie rasch die Auffassung sinkt, zeigt am besten das populär gewordene Bild, das Baroccio über das gleiche Thema gemalt hat und das unter dem Namen der Madonna del Popolo bekannt ist (Uffizien): in dem malerischen Wurf beneidenswert keck und munter, ist es inhaltlich doch schon völlig trivial.

An die Mater misericordiae reiht sich der Auferstandene des Pitti (1517). Was dort noch unsicher und unrein geklungen haben mag, ist hier getilgt. Man darf das Bild wohl als das vollkommenste des Frate ansehen. Er ist stiller geworden. Aber gerade das gehaltene Pathos in diesem segnenden, milden Christus wirkt eindringlicher und überzeugender als die laute Gebärde. „Sehet, ich lebe und ihr sollt auch leben.“

Bartolommeo war kurz zuvor in Rom gewesen und mochte dort die Sixtinische Madonna gesehen haben. Die grandiose Einfachheit der Gewandfalten ist von ganz verwandter Art. In die Silhuette nimmt er eine sich steigernde dreifache Welle auf, ein Prachtmotiv, das auch für Madonnenbilder bestimmt war. Die Zeichnung des erhobenen Armes und die Aufklärung der Gelenkfunktionen würde auch Michelangelo gebilligt haben. Im Hintergrunde wieder die grosse Nische. Christus überschneidet sie, was seine Erscheinung verstärkt. Über die Evangelisten ist er erhoben durch einen Sockel, ein scheinbar selbstverständliches Motiv, was doch dem ganzen florentinischen Quattrocento fremd ist. Die ersten Beispiele hat Venedig.

Die vier Evangelisten sind Kernnaturen, von felsenmässig sicherer Präsentation. Nur zwei haben den Accent, die Zurückstehenden sind den Vordermännern, mit denen sie als Masse zusammenschliessen, durch-

[1]) Bei dem Raub der Dina in Wien, wo die Zeichnung auf Bartolommeo zurückgeht, ist die Beziehung zu Heliodor noch deutlicher.



Fra Bartolommeo. Der Auferstandene mit den vier Evangelisten

aus untergeordnet. Das ist Bartolommeos Massengefühl. Mit völlig reifer Wirkungsrechnung sind die Profil- und Faceansichten, die aufrechte und die geneigte Haltung ausgeteilt. Die Vertikale des Facekopfes rechts wirkt nicht aus sich selbst so durchschlagend, sondern bekommt ihre wesentliche Kraft aus dem Zusammenhang und der architektonischen Begleitung. Alles hält und steigert sich gegenseitig in diesem Bilde. Man fühlt die Notwendigkeit.

Die Gruppe des Schmerzes endlich, die Pietà, hat auch Bartolommeo mit dem ganzen Adel des zurückgehaltenen Ausdrucks behandelt, wie es die Besten seiner Zeit gethan haben (Bild im Pal. Pitti). Die Klage wird nicht laut. Eine gelinde Begegnung zweier Profile: die Mutter, die die tote Hand aufgenommen hat und zum letzten Kusse auf die Stirn sich neigt, das ist alles. Christus ohne eine Spur des Ausgestandenen. Der Kopf hält sich in einer Lage, die nicht die eines Leichnams ist; auch hier lässt man eine ideale Rechnung walten. Magdalena, die mit leidenschaftlichem Gefühl sich über des Herrn Füsse geworfen, bleibt als Kopf fast unsichtbar, dem Ausdruck des Johannes aber sind, nach Jakob Burckhardts Bemerkung, mit untrüglicher dramatischer Sicherheit Spuren der Anstrengung des Tragens beigemischt.[1]) So sind in dem Bilde die Stimmungen stark differenziert und der parallele Ausdruck, wie ihn Perugino hat, ist ersetzt durch lauter Kontraste, die

[1]) Diese Beobachtung bleibt zu Recht bestehen, auch wenn man sich sagen muss, dass eine Mischung psychischen und physischen Unbehagens undarstellbar ist. Es ist schlechterdings unmöglich, zu sagen, was in dem Ausdruck auf die eine und was auf die andre Ursache zurückgeht. Aber das ist hier auch nicht nötig. Indessen wäre es vielleicht doch angezeigt, im allgemeinen an die Kritik zu erinnern, die der Maler Reynolds an dilettantischen Kunstschriftstellern seines Jahrhunderts geübt hat: „Weil sie nicht vom Berufe sind und daher nicht wissen, was geleistet werden kann und was nicht, sind sie



Fra Bartolommeo. Pietà

sich gegenseitig steigern. Eine gleiche Okonomie beherrscht die physischen Bewegungen. Übrigens fehlen jetzt in der Komposition zwei Figuren: es war noch ein Petrus und ein Paulus sichtbar. Man hat sie sich jedenfalls gebückt zu denken, über der Magdalena, deren hässliche Silhuette dadurch gemildert wäre.[1]) Durch das Fehlen dieser Figuren hat sich der Accent des Ganzen überhaupt verschoben. Es war zwar niemals auf eine symmetrische Massenverteilung abgesehen, sondern auf eine frei-rhythmische, aber die drei Köpfe verlangen unbedingt ein Gegengewicht. Offenbar fälschlich wurde später ein Kreuzstamm in der Mitte der Tafel zugefügt: gerade diese Stelle musste unbetont bleiben.

Gegenüber Perugino, der unter seinen Zeitgenossen so still aussah (vgl. Abb. S. 76), wirkt Bartolommeo noch gehaltener und feierlicher in der Linie. Die grossen parallelen Horizontalen am vorderen Rande sind nur ein Ausdruck für die ganz reliefmässig-einfache Fügung der Figuren mit den zwei dominierenden Profilansichten. Bartolommeo muss das Wohlthuende der in solcher Weise beruhigten Erscheinung empfunden haben. Er gewinnt auf anderem Weg einen gleichen Eindruck von Beruhigung, indem er die Gruppe niedrig macht: aus dem steilen Dreieck Peruginos ist eine stumpfwinkelige Gruppe von geringer Höhe geworden. Und vielleicht ist auch das Breitformat in diesem Sinne gewählt worden.

Bartolommeo hätte noch lange fortarbeiten und die ganze Reihe der christlichen Stoffe mit ruhiger Hand ihrer klassischen Gestaltung entgegenführen können. Man gewinnt aus seinen Zeichnungen den Eindruck, dass seine Phantasie sich rasch zu deutlichen Bildvorstellungen erhitzte. Mit vollkommener Sicherheit handhabte er die Wirkungs-

sehr freigebig mit ungereimtem Lobe. Sie finden immer das, was sie finden wollen, sie loben Vorzüge, die kaum nebeneinander bestehen können und beschreiben vor allem gerne mit grosser Genauigkeit den Ausdruck einer gemischten Gemütsbewegung, welche mir ganz besonders ausser dem Bereich unserer Kunst zu liegen scheint." (Akademische Reden, übers. von Leisching. Leipzig 1893. S. 64.)

[1]) Die Figuren waren schon da, wurden aber wieder entfernt. Zur Ergänzung vgl. die Pietà Albertinellis in der Akademie.

gesetze. Aber es ist nie die angewandte Regel, die bei ihm die Wirkung entscheidet, sondern die Persönlichkeit, die sich ihre Regeln selbst erfunden hat. Wie wenig aus seiner Werkstätte sich schulmässig übertragen liess, zeigt das Beispiel Albertinellis, der zu seiner allernächsten Umgebung gehörte.



Albertinelli. Heimsuchung

Den Mariotto Albertinelli (1474—1515) hat Vasari „un altro Bartolommeo" genannt; er ist lange dessen Mitarbeiter gewesen, allein im Grunde eine ganz andere Natur. Es fehlt ihm vor allem die Überzeugung des Frate. Sehr begabt nimmt er da und dort Probleme auf, allein es kommt zu keiner konsequenten Entwicklung und zeitweise hing er auch die Malerei ganz an den Nagel und machte den Tavernenwirt.

Das frühe Bild der Heimsuchung (von 1503) zeigt ihn von der besten Seite: die Gruppe schön und rein empfunden und mit dem Hintergrunde gut zusammengestimmt. Das Thema der gegenseitigen Begrüssung ist nicht so ganz leicht zu bewältigen; bis nur die vier Hände an ihre Stelle gebracht sind! Nicht lange vorher hatte noch Ghirlandajo sich damit abgegeben (Bild im Louvre, datiert 1491), er lässt Elisabeth kniend die Arme erheben, worauf Maria beruhigend ihr die Hände auf die Schultern legt. Allein eine von den vier Händen ist dabei schon verloren gegangen und die parallele Armbewegung der Maria würde man auch nicht gern noch einmal gesehen haben. Albertinelli ist reicher und klarer zugleich. Die Frauen drücken sich die Rechte und der freibleibende linke Arm ist dann so differenziert, dass Elisabeth die Besuchende umfasst, während Maria die Hand demütig vor die Brust nimmt. Das Kniemotiv ist aufgegeben. Albertinelli wollte die zwei Profile ganz nah zusammenführen, dafür hat er noch deutlich genug in dem eiligen Zuschreiten der älteren Frau und in der Schieflegung ihres Kopfes die Subordination der Maria gegenüber angedeutet und indem er einen breiten Schatten auf ihr Gesicht fallen lässt, thut er ein übriges. Ein Quattrocentist hätte noch nicht daran gedacht, so zu unterscheiden. Die Gruppe steht vor einer Hallenarchitektur, die



Albertinelli. Die heilige Trinität

ihre Herkunft von Perugino nicht verleugnen kann, auch die Wirkung des grossen ruhigen Luftgrundes ist ganz in seinem Sinne empfunden. Spätere würden die äussere Durchsicht (an den Rändern) vermieden haben; auch im Gewand und dem pflanzenreichen Boden stecken noch Spuren quattrocentistischen Stils.

Von Perugino abhängig ist auch der grosse Crucifixus in der Certosa (1506), vier Jahre später aber findet er eine neue, die klassische Redaktion des Gekreuzigten in dem Bilde der Trinität (Florenz, Akademie). Alle Früheren sperren die Beine bei den Knien auseinander, es giebt aber ein schöneres Bild, wenn statt der Koordination die Subordination eintritt, d. h. wenn ein Bein sich über das andere schiebt. Und nun ging man noch weiter und liess dieser Bewegung der Beine eine Gegenbewegung im Kopfe entsprechen. Deutet die Richtung unten nach rechts, so neigt sich der Kopf nach links und so kommt in das starre und jeder Schönheit scheinbar unzugängliche Gebilde ein Rhythmus, der von da an nicht mehr verloren geht.

Aus demselben Jahre 1510 ist noch die interessante Verkündigung (in der Akademie) zu nennen, ein Bild, bei dem er sich viel Mühe gegeben hat und das auch für die allgemeine Entwicklungsgeschichte wichtig ist. Man erinnert sich wohl an die dürftige Rolle, die Gott Vater bei den Annunziationen zugewiesen wurde: als eine kleine Halbfigur erscheint er irgendwo oben in der Ecke und lässt die Taube von sich ausgehen. Hier ist er in ganzer Figur genommen, zentral aufgestellt und ein Kranz von grossen Engeln um ihn herum geführt. In diesen fliegenden,

musizierenden Engeln steckt Arbeit und der Künstler, der missmutig die Malerei mit dem Schenkgewerbe vertauschte, um von dem ewigen Gerede von Verkürzung nichts mehr hören zu müssen, hat sich hier zu einem respektablen Versuch bequemt. In dem Himmelsmotiv überhaupt aber spürt man schon etwas von den Glorien des 17. Jahrhunderts, nur ist hier alles noch symmetrisch und in einer Fläche gehalten, während jene späteren Himmelsevolutionen einen diagonalen Zug aus der Tiefe zu haben pflegen.



Albertinelli. Verkündigung

Der erhöhten Feierlichkeit entspricht die vornehm-ruhige Maria, die mit elegantem Stehmotiv, dem Engel nicht entgegengerichtet, sondern nur über die Schulter ihn anblickend, den ehrfürchtigen Gruss entgegennimmt. Ohne dieses Bild hätte Andrea del Sarto seine Annunziata von 1512 nicht finden können.

Auch malerisch ist das Stück interessant, weil es einen grossen dunkeln Innenraum als Hintergrund in grünlicher Färbung giebt. Es war für die Aufstellung an einem hohen Ort gearbeitet und die Perspektive nimmt darauf Rücksicht, doch ist die jäh-herabeilende Gesimslinie im Verhältnis zur Figur von harter Wirkung.

VI. Andrea del Sarto

1486—1531

Man hat Andrea del Sarto oberflächlich und seelenlos genannt und es ist wahr, es giebt gleichgültige Bilder von ihm und er hat in seinen späteren Jahren sich gern auf die blosse Routine verlassen; unter den Talenten erster Ordnung ist er der einzige, der in seiner moralischen Konstitution einen Defekt gehabt zu haben scheint. Aber von Hause aus ist er der feine Florentiner aus dem Geschlechte der Filippinos und Lionardos, höchst wählerisch in seinem Geschmack, ein Maler des Vornehmen, der lässig-weichen Haltung und der edeln Handbewegung. Er ist ein Weltkind, auch seine Madonnen haben eine weltliche Eleganz. Die starke Bewegung und der Affekt sind nicht seine Sache, über das ruhige Stehen und Wandeln geht er kaum hinaus. Hier aber entwickelt er ein entzückendes Schönheitsgefühl. Vasari macht ihm den Vorwurf, er sei zu zahm und schüchtern gewesen, es habe ihm die rechte Keckheit gefehlt und man braucht allerdings von den grossen „Maschinen", wie sie Vasari zu malen pflegte, nur eine gesehen zu haben, um das Urteil zu verstehen. Aber auch neben den mächtigen Konstruktionen Fra Bartolommeos oder der römischen Schule sieht er still und schlicht aus.

Und doch war er vielseitig und glänzend begabt. In der Bewunderung Michelangelos aufgewachsen, konnte er eine Zeitlang als der beste Zeichner in Florenz gelten. Er behandelt die Gelenke mit einer Schneidigkeit (man verzeihe das triviale Wort) und bringt die Funktionen mit einer Energie und Klarheit zur Erscheinung, die seinen Bildern eine volle Bewunderung sichern müsste, auch wenn das florentinische Erbteil der guten Zeichnung sich hier nicht mit einer malerischen Begabung verbunden hätte, wie sie in Toskana kaum mehr vorgekommen ist. Er beobachtet nicht viele malerische Phänomene und lässt sich z. B. in die stoffliche Charakteristik verschiedener Dinge nicht ein, aber das milde Flimmern seiner Karnation und die weiche Atmosphäre, in die seine Figuren eingebettet sind, haben einen grossen Reiz. In seiner koloristi-

schen Empfindung hat er wie in seiner Linienempfindung dieselbe weiche, fast müde Schönheit, die ihn moderner als irgend einen anderen erscheinen lässt.

Ohne Andrea del Sarto würde das cinquecentistische Florenz seines Festmalers entbehren. Das grosse Fresko der Geburt Mariä im Vorhof der Annunziata giebt uns etwas, was uns Raffael und Bartolommeo nicht geben: das schöne geniessende Dasein der Menschen im Augenblick, da die Renaissance ihre Sonnenhöhe erreicht hatte. Man möchte von Andrea noch viel mehr derartige Existenzbilder haben, er hätte nichts anderes malen sollen. Dass er nicht der Paolo Veronese von Florenz geworden ist, lag freilich nicht an ihm allein.

---

1. Die Fresken der Annunziata.

In der Vorhalle der Annunziata pflegt der Reisende gewöhnlich den ersten grossen Eindruck von Andrea zu bekommen. Es sind lauter frühe und ernsthafte Sachen. Fünf Szenen aus dem Leben des heiligen Filippo Benizzi mit dem Schlussdatum 1511 und dann die Geburt der Maria und der Zug der drei Könige von 1514. Die Bilder sind in einem schönen lichten Ton gehalten, anfänglich noch etwas trocken in dem Nebeneinander der Farben, in dem Geburtsbild aber ist die reiche harmonische Modulierung Andreas schon vollkommen vorhanden. In der Komposition sind die ersten zwei Bilder noch locker und lose behandelt, mit dem dritten aber wird er streng und giebt eine Fügung mit accentuierter Mitte und symmetrisch entwickelten Seitengliedern. Er treibt einen Keil in die Menge hinein, dass die Zentralfiguren zurücktreten müssen und das Bild Tiefe bekommt, im Gegensatz zu der Linien-Aufstellung dem vorderen Bildrand entlang, wie sie noch Ghirlandajo fast ausschliesslich hat. Das Zentralschema an sich ist im Historienbild nicht neu, aber neu ist es, wie sich die Figuren die Hände reichen. Es sind nicht einzelne Reihen hintereinander aufgestellt, sondern es entwickeln sich die Glieder in übersichtlicher und ununterbrochener Verbindung aus der Tiefe heraus. Es ist das gleiche Problem, was zur selben Zeit, nur in viel grösserem Massstabe, Raffael in der Disputa und der Schule von Athen sich stellte.

Mit dem letzten Bilde, der Geburt Mariä, geht dann Sarto aus dem tektonisch-strengen in den frei-rhythmischen Stil über. In prachtvoller Kurve schwillt die Komposition an: von links her, mit den Weibern am Kamin beginnend, gewinnt die Bewegung in den wandelnden Frauen ihren Höhepunkt und verklingt in der Gruppe am Bette der Wöchnerin.



Andrea del Sarto. Geburt der Maria
(Ohne den oberen Abschluss)

Die Freiheit dieser rhythmischen Anordnung ist freilich etwas ganz anderes als die Regellosigkeit des älteren ungebundenen Stiles: hier ist Gesetz, und wie die stehenden Frauen das Ganze beherrschen und zusammenfassen, ist als Motiv erst im 16. Jahrhundert denkbar.

Sobald Sarto von dem anfänglichen lockeren Nebeneinander zur strengen Komposition überging, hatte er das Bedürfnis, die Architektur zur Mithilfe heranzuziehen. Sie soll sammelnd wirken und den Figuren Halt geben. Es beginnt jenes Zusammenempfinden von Raum und Menschen, das dem Quattrocento, wo das Bauliche mehr die Rolle einer zufälligen Begleitung und Bereicherung spielte, im ganzen noch fremd gewesen war. Sarto ist noch Anfänger und man wird nirgends sagen können, dass das Verhältnis zur Architektur ein glückliches sei. Man merkt seine Verlegenheit, mit dem übergrossen Raum zurechtzukommen. Der architektonische Hintergrund ist wohl durchweg zu schwer; wo er eine Öffnung in der Mitte giebt, wirkt sie mehr verengend als erweiternd und wo er den Blick seitlich in die Landschaft entlässt, zerstreut er den Beschauer. Überall sehen die Figuren noch etwas verloren aus. Erst das Interieur des Geburtsbildes bringt auch hier die reine Lösung des Problems.

Wie wenig Andrea dem dramatischen Gehalt der Szenen gewachsen war, macht jeder Vergleich mit Raffael klar. Die Gebärde des wunder-

wirkenden Heiligen ist weder gross noch überzeugend und das Publikum gefällt sich durchweg in einem blossen lässigen Dabeistehen mit ganz leisen Äusserungen des Erstaunens. Wo es sich einmal um eine starke Bewegung handelt, wo der Blitz die Spieler und Spötter auseinanderschreckt, da zeigt er diese Figuren nur klein im Mittelgrunde, obwohl gerade das ein Anlass gewesen wäre, von den Studien vor Michelangelos Karton der badenden Soldaten eine Probe abzulegen. Die Hauptmotive sind alle von ruhiger Art, aber es lohnt sich doch der Mühe, den Gedanken des Künstlers im einzelnen nachzugehen und gerade da, wo er dreimal hintereinander die Aufgabe hatte, mit stehenden, kommenden, sitzenden Figuren die Glieder von der Mitte aus im ganzen symmetrisch, im einzelnen unsymmetrisch zu entwickeln, wird man auf sehr schöne, jugendlich-weich empfundene Motive treffen. Die Schlichtheit wirkt ja manchmal fast als Befangenheit, allein man verzichtet so gerne einen Augenblick auf die durch Kontraposto interessant gemachten Körper.

Völlig frei ist Andrea im Geburtsbilde. Die vornehme Nonchalance, das lässige Sich-Geben hat keinen berufeneren Interpreten gefunden als ihn. In den zwei wandelnden Frauen lebt der volle Rhythmus des Cinquecento. Die Wöchnerin in ihrem Bett wird gleichzeitig auch zu reicherer Präsentation aufgerufen. Das flache Liegen und der steife Rücken bei Ghirlandajo erschien jetzt wohl ebenso philiströs-altertümlich wie das Liegen auf dem Bauch bei Masaccio[1]) den vornehmen Florentinern gemein vorkommen musste. Die Wöchnerin im Bett macht eine ähnliche Entwicklung durch wie die liegende Grabfigur: beiderseits giebt es jetzt viel Drehung und Differenzierung der Glieder.

Das dankbarste Motiv einer Wochenstube im Sinne der reichen Bewegung ist der Kreis der Frauen, die sich mit dem Kinde abgeben. Hier kann man prachtvoll sein in vielfältigen Kurven und aus Sitz- und Beugefiguren einen dichten Bewegungs-Knäuel bilden. Sarto ist noch zurückhaltend in der Ausbeutung des Themas, spätere aber machen daraus überhaupt den Inhalt eines Geburtsbildes. Man nimmt die Frauengruppe ganz in den Vordergrund und schiebt das Bett mit der Wöchnerin zurück, wodurch dann von selbst das Besuch-Motiv in Wegfall kommt. Sebastiano del Piombo giebt in einem grossartigen Bild in S. M. del Popolo (Rom) die Szene zum erstenmal in dieser Art, die für das 17. Jahrhundert allgemein gültig wird.

Im Oberteil des Bildes sieht man einen Engel das Weihrauchfass schwingen. So sehr die Wolkenentfaltung an dieser Stelle aus seicentistischen Beispielen bekannt ist, so sehr ist man überrascht, das Motiv

[1]) Rundbild in der Berliner Galerie.



Pontormo. Heimsuchung
(Ohne den oberen Abschluss)

hier bei Sarto zu finden. Man ist noch zu sehr an die helle klare Wirklichkeit des Quattrocento gewöhnt, um solche Wundererscheinungen als etwas Selbstverständliches hinzunehmen. Offenbar ist ein Wechsel der Stimmung vor sich gegangen: man denkt wieder ideal und giebt dem Wunder Raum. Bei der Verkündigung werden wir auf ein gleiches Symptom treffen.[1])

Unbeschadet dieser Idealität verlässt Andrea im Kostüm der Frauen und in der Ausstattung des Raumes nicht die florentinische Gegenwart: es ist ein florentinisches Zimmer des modernen Stiles und die Kostüme sind — wie Vasari ausdrücklich angiebt — die damals (1514) getragenen.

Wenn Sarto in diesem Geburtsbilde zu dem frei-rhythmischen Stil gegriffen hat, so will das nicht heissen, dass er die strengere, tektonische

[1]) Andrea hat Dürer gekannt und benutzt. Man weiss das aus anderen Fällen. Es ist möglich, dass auch hier der Engel auf die Anregung von Dürers „Marienleben" zurückgeht. An sich musste der Künstler froh sein, überhaupt irgendwie den überflüssigen Oberraum füllen zu können.

Komposition als eine überwundene Vorstufe betrachtete; er kommt an anderer Stelle, im Kreuzgang des Scalzo, wieder darauf zurück. Der Vorhof der Annunziata selbst aber enthält noch ein Prachtbeispiel der Art, die unmittelbar nachher entstandene Heimsuchung des Pontormo. Vasari hat wohl recht: wer neben Andrea del Sarto hier sich zeigen wollte, musste schon etwas aussergewöhnlich Schönes machen. Pontormo hat es gethan. Die Heimsuchung wirkt nicht nur imposant durch die gesteigerte Grösse der Figuren, es ist eine innerlich grosse Komposition. Das Zentralschema, wie es Andrea fünf Jahre früher durchprobiert hatte, ist hier erst auf die Höhe einer architektonischen Wirkung gebracht. Die Umarmung der Frauen geschieht auf einer stufenerhöhten Plattform, vor einer Nische. Durch die (weitvorgezogenen) Stufen ist für die Begleitfiguren eine ausgiebige Höhendifferenz erreicht und es giebt ein lebhaftes Gewoge der Linien. Aus all dieser Bewegung tönen aber siegreich die grossen gliedernden Accente heraus: die Vertikalen am Rand und dazwischen eine steigende und fallende Linie, ein Dreieck, dessen Spitze durch die geneigten Figuren der Maria und Elisabeth gebildet wird und das in der sitzenden Frau links und dem Knaben rechts seine Basis hat. Das Dreieck ist nicht gleichschenkelig, die steilere Linie liegt auf der Seite der Maria, die flachere bei Elisabeth und der nackte Bube unten dran hat sein Bein nicht zufällig so ausgestreckt: er muss eben diese Linie in ihrer Richtung weiterleiten. Alles greift hier zusammen und jede Einzelfigur nimmt Teil an der Würde und Feierlichkeit des grossen durchgehenden rhythmischen Themas. Die Abhängigkeit von den Altarkompositionen Fra Bartolommeos ist offenkundig. Ein Künstler zweiten Ranges hat hier, getragen durch die grosse Zeit, ein wirklich bedeutend wirkendes Bild hingesetzt.

Franciabigios Sposalizio nebendran sieht im Vergleich dazu etwas dünn und ärmlich aus, so fein die Einzelheiten sein mögen. Wir überschlagen es.

2. Die Fresken des Scalzo

In bescheidenen Dimensionen, nicht farbig, sondern grau in grau, hat Andrea del Sarto bei den Barfüssern (Scalzi) ein kleines Säulenhöfchen mit der Geschichte Johannes des Täufers ausgemalt. Zwei Bilder nur sind von Franciabigio, die anderen zehn und die vier allegorischen Figuren sind ganz von seiner Hand. Aber doch nicht in einheitlichem Stil, denn die Arbeit schleppte sich mit vielen Unterbrechungen durch fünfzehn Jahre hindurch, so dass man fast die ganze Entwicklung des Künstlers hier verfolgen kann.



Andrea del Sarto. Predigt Johannes des Täufers

Das Grau-in-graumalen war lange üblich. Cennino Cennini sagt, man wende es an Orten an, die dem Wetter ausgesetzt seien. Auch an Stellen von minderer Wichtigkeit, an Brüstungen, dunkeln Fensterwänden kommt es neben der farbigen Malerei vor. Im 16. Jahrhundert aber wird es mit einer gewissen Liebhaberei gepflegt, was man im Zusammenhang des neuen Stiles verstehen kann.

Das Höfchen macht einen höchst angenehmen Eindruck von Ruhe. Die Einheit der Farbe, der Zusammenhang mit der Architektur, die Art der Einrahmung, alles wirkt zusammmen, die Bilder als besonders wohl gebettet erscheinen zu lassen. Wer Sarto kennt, wird die Bedeutung der Fresken nicht in den psychischen Momenten suchen. Johannes ist ein matter Bussprediger, die Schreckensszenen sind mässig im dramatischen Effekt, Charaktere darf man nicht erwarten, aber er ist immer klar und voll schöner Bewegung und man lernt hier sehr gut verstehen, wie das Interesse der Zeit mehr und mehr auf die formalen Qualitäten übersprang und der Wert einer Historie nach der blossen räumlichen Anordnung abgeschätzt wurde.

Wir besprechen die Bilder nach der Folge ihrer Entstehung.

1. Die Taufe Christi (1511). Das Bild lässt sich gleich als



Ghirlandajo. Predigt Johannes des Täufers

frühestes erkennen durch die Art, wie die Figuren den Raum nicht füllen, sondern zerstreut herumstehen. Es ist zu viel Platz vorhanden. Das feinste ist die Figur Christi, ausserordentlich zart empfunden in der Bewegung und von leichtester Wirkung. Das rechte Bein ist das entlastete, aber bescheiden bleibt Ferse an Ferse. Die Beine decken sich teilweise und das Einziehen der Silhuette in der Kniegegend wirkt ungemein elastisch. Beachtenswert ist, dass die Füsse nicht ins Wasser tauchen, sondern sichtbar bleiben. Einige ideale Nebenschulen hatten es immer so gehalten, jetzt geschah es im Interesse der plastischen Klarheit. Gleicherweise dient die Entblössung der Hüfte dem Bedürfnis einer klareren Vorstellung. Das alte horizontal gebundene Schamtuch unterbrach den Körper gerade an der Stelle, wo die wichtigsten Aufklärungen zu geben sind. Hier ist mit dem schrägfallenden Schurz nicht nur die Deutlichkeit gewahrt, sondern es ergiebt sich von selbst auch noch eine angenehme Kontrastlinie. Die Hände des Täuflings sind über der Brust gekreuzt, nicht betend zusammengelegt wie früher.

Nicht die gleiche Feinheit wird man bei Johannes finden. Der eckig gebrochenen Figur haftet noch einige Ängstlichkeit an. Ein Fortschritt ist nur das Stillestehn, Ghirlandajo und Verrocchio gaben

ihn im Moment des Hinzutretens. Die Engel sind die kenntlichen Geschwister des noch schöneren Paares auf dem Verkündigungsbilde von 1512.

2. Die Predigt Johannis (ca. 1515). Die Figuren besitzen hier einen beträchtlicheren Grössenwert innerhalb des Rahmens und die massigere Füllung der Fläche giebt dem Bilde von vornherein ein anderes Aussehen. Das Kompositionsschema weist auf Ghirlandajos Fresko in S. M. Novella. Die erhöhte Figur in der Mitte, die Disposition des Hörerkreises mit den stehenden Randfiguren stimmt überein. Auch die Wendung des Predigers nach rechts ist identisch. Umsomehr wird sich eine Untersuchung der Abweichungen im einzelnen rechtfertigen.

Ghirlandajo sucht seinem Redner mit einer Schrittbewegung Dringlichkeit zu geben, Sarto legt die ganze Bewegung in eine Drehung der Figur um ihre eigene Achse. Sie ist ruhiger und doch reicher an Bewegungsinhalt. Ganz besonders wirksam ist auch hier die starke Einziehung der Silhuette bei den Knien. Die altertümliche Redegebärde mit dem einzeln hochgestreckten Zeigefinger erscheint jetzt kleinlich und dünn, man sucht die Hand als Masse wirken zu lassen, und während dort der Arm steif in einer Ebene gehalten ist, gewinnt er hier, freier ausgreifend, schon durch die Verkürzung ein anderes Leben. Wie die Gelenke ausdrucksvoll gemacht sind und die ganze Figur klar sich gliedert, ist ein schönes Beispiel der cinquecentistischen Zeichnung.

Sarto hat weniger Raum, sein Publikum zu entfalten; er weiss aber den Eindruck der Menge überzeugender zu geben als Ghirlandajo, der mit zwei Dutzend Köpfen, wo jeder einzeln gesehen sein will, doch nur zerstreut. Die festschliessenden Randfiguren wirken an sich massig.[1]) Es ist auch vorteilhaft, dass der Redner zu denen spricht, die nicht im Bilde sichtbar sind.

Dass die Hauptfigur bei Sarto so gross wirkt, möge man nicht nur aus dem relativen Grössenverhältnis erklären, von allen Seiten ist darauf hingearbeitet, ihr den Hauptaccent zuzuleiten. Auch die Landschaft ist in Bezug darauf erfunden. Sie giebt dem Redner Halt im Rücken und Luft nach vorn und er erhebt sich als freie fassbare Silhuette, während er bei Ghirlandajo nicht nur in der Menge drinsteckt, sondern auch mit den Hintergrundlinien in üblen Konflikt kommt.

3. Die Taufe des Volkes (1517). Der Stil fängt an, unruhig zu werden. Die Gewänder sind zackig und zerrissen, die Bewegungen überlaut. Die sekundären Figuren, die das strenge Schema mit dem

---

[1]) Bekanntlich ist der Mann mit der Kutte rechts ebenso wie die sitzende Frau, die ihr Kind hochnimmt, eine Entlehnung von Dürer.

Reiz des Zufälligen umkleiden sollen, thun das im Unmass. Ein echter Sarto ist noch die schöne Rückenfigur eines nackten Jünglings, der lässig niederblickt.

4. Die Gefangennahme (1517). Auch diese Szene, die so wenig dazu sich eignet, ist als Zentralkomposition gegeben. Es sind nicht Herodes und Johannes einander gegenübergestellt, Profil gegen Profil, sondern der Fürst sitzt in der Mitte, schräg vor ihm rechts der Täufer und zur Herstellung der Symmetrie links die gewichtige Rückfigur eines Zuschauers. Da nun aber Johannes von zwei Schergen umringt ist, so verlangt das Bild noch eine Ausgleichung und diese erfolgt in der (unsymmetrisch) links aus der Tiefe kommenden Figur des Hauptmanns der Wache. Die reiche Gruppe der Gefangennahme wirkt sehr lebhaft gegenüber der ruhigen Masse der einen, stehenden Rückfigur. Dass diese nicht mehr als ein Kleiderstock ist, kann man zugeben; nichtsdestoweniger sind solche Kontrastrechnungen für Florenz ein Fortschritt. Früher pflegte man alles gleichmässig zu füllen und gleichmässig in Bewegung zu setzen. Ausserdem ist die Figur des Johannes, der Mühe hat, mit dem Blick den Fürsten zu treffen, sehr schön und wenn die Schergen in der Bewegung vielleicht noch kräftiger sein könnten, so ist doch der Fehler vermieden, in den andere verfallen sind, dass neben ihrer Ungebärdiget die Hauptfigur gar nicht mehr zu Worte kommt.

5. Der Tanz der Salome (1522). Die Tanzszene, die sonst in ungehöriger Weise mit der Überreichung des Johanneskopfes zusammengenommen wurde, ist hier in einem gesonderten Bilde behandelt. Andrea mochte an dem Stoffe seine besondere Freude gehabt haben und die tanzende Salome ist in der That eine seiner schönsten Erfindungen, von einem hinreissenden Wohllaut der Bewegung. Die Figur ist sehr ruhig gehalten, die Bewegung liegt hauptsächlich im Oberkörper. Der Tänzerin ist als Kontrast eine Rückfigur gegenübergestellt, der Diener, der eine Platte hereinbringt. Man wird genötigt, die zwei Figuren aufeinander zu beziehen, sie ergänzen sich und erst dadurch, dass der Diener räumlich weiter vorgeschoben ist, kommt die momentane Zurückhaltung der Salome, die so spannend wirkt, zur Geltung. Der Stil hat sich wieder beruhigt, die Linien sind fliessender behandelt. Für die ideale Vereinfachung der Szenerie und das Weglassen aller irgendwie entbehrlichen Details ist das Bild ein Hauptbeispiel.

6. Die Enthauptung (1523). Man sollte meinen, hier wenigstens sei es für Sarto unmöglich, der Darstellung einer starken physischen Aktion aus dem Wege zu gehen: der schwertschwingende Henker ist eine Lieblingsfigur der Künstler, die die Bewegung um ihrer selbstwillen aufgesucht haben. Allein Sarto ist der Verpflichtung doch ent-



Andrea del Sarto. Der Tanz der Salome

kommen. Er giebt nicht die Enthauptung, sondern den ruhigen Moment, wie der Scherge der Salome den Kopf in die hingehaltene Schüssel legt. Er als Rückfigur mit gespreizten Beinen in der Mitte, sie links und auf der anderen Seite ein Hauptmann, also wieder eine Zentralkomposition. Das Opfer ist dem Blicke gütig verdeckt.

7. Die Darreichung (1523). Noch einmal die Tischgesellschaft. Diesmal die Figuren mehr zusammengerückt, es ist ein engeres Bild. Die Trägerin des Hauptes ist so anmutig wie im Tanz, den Gegensatz zu ihrer eleganten Wendung bildet das starre Dastehen der Zuschauer gegenüber. Alle lebhaftere Bewegung ist in die Mitte geschoben. Die Ränder sind mit doppelten Figuren besetzt.

8. Die Verkündigung an Zacharias (1523). Der Künstler ist nun seiner Sache sicher. Er hat seine Rezepte, mit denen er eine gewisse Wirkung unter allen Umständen erreicht und erlaubt sich im Vertrauen darauf immer grössere Flüchtigkeit. Die Schablone der Randfiguren wird wieder aufgelegt; die Erscheinung des Engels geht hinten vor sich, er neigt sich stumm mit gekreuzten Armen vor dem zurückstaunenden Priester. Alles ist nur oberfächlich angedeutet, aber die absolut sichere Ökonomie der Wirkungen und die stille Feierlichkeit der architektonischen Disposition giebt der Darstellung doch eine Würde,

neben der selbst Giotto, der es soviel ernster meint, Mühe hat, sich zu behaupten.

9. Die Heimsuchung (1524). Die symmetrischen Randfiguren sind aufgegeben. Die Hauptgruppe der sich umarmenden Frauen ist diagonal gestellt und diese Diagonale wird massgebend für die ganze Komposition. Die Figuren stehen in der quincunx, d. h. nach Art der fünf Augen des Würfels. Beruhigend tritt eine gerade orientierte Hintergrundarchitektur dazu.

10. Namengebung (1526). Noch einmal ein neues Schema. Die Magd mit dem Neugeborenen steht zentral in der ersten Zone, dem am Rande sitzenden Joachim zugewandt. In genauer Entsprechung am anderen Rand eine sitzende Frau. Die Mutter im Bett und eine Dienerin schieben sich in der zweiten Zone symmetrisch zwischen die Vordergrundfiguren ein. Vasari spricht hier von einem ringrandimento della maniera und lobt das Bild sehr. Soviel ich sehe, ist kein besonderer neuer Stil da, es ist alles vorbereitet und das besonders schlecht erhaltene Fresko lässt nicht einmal den Wunsch aufkommen, mehr zu sehen. Man sieht alles, was Sarto in dieser späten Zeit noch zu geben für gut fand.

Die zwei Bilder, die Franciabigio zu diesem Cyklus beigesteuert hat, tragen beide frühe Daten. Neben Sarto kommt er wieder als das kleinere Talent nicht günstig zum Vorschein. Um nur von dem einen zu reden, wo der kleine Johannes den väterlichen Segen empfängt (1518) so wirkt in der Figur des segnenden Vaters die Heftigkeit der Bewegung noch ganz altertümlich. Nebenfiguren, die an sich sehr hübsch sind, wie die Knaben am Treppengeländer, treten zu stark vor und ein feinerer Künstler hätte die grosse Treppe überhaupt nicht in diesen Zusammenhang gebracht. Sie ist das einzige Motiv in dem Scalzo-Höfchen, wo das Auge stutzt. Das Fresko stösst unmittelbar an die früheste Arbeit Andreas, die Taufe Christi; es überbietet sie an Grösse, aber nicht an Schönheit.

Die Reihe der Historienbilder unterbrechen — wie gesagt — vier allegorische Figuren, die alle Sarto gemalt hat. Sie sollen Statuen imitieren, die in Nischen stehen. Die Künste fangen wieder an zusammenzugreifen. Man wird in dieser Zeit kaum mehr ein grösseres malerisches Ensemble ohne Zuziehung wirklicher oder imitierter Plastik finden. Die beste unter den Figuren hier mag die Caritas sein, die, ein Kind auf dem Arm, nach einem zweiten am Boden greift, wobei sie zweckmässig ohne den Rücken zu beugen sich nur im Knie niederlässt, um nicht das Gleichgewicht zu verlieren (ähnliche Gruppe an der Decke des Heliodorzimmers in dem Noahbilde). Die Justitia ist



A. Sansovino. Die Gerechtigkeit

eine offenbare Anlehnung an die gleiche Figur des Sansovino in Rom (S. M. del Popolo). Nur ist der eine Fuss hochgesetzt, um mehr Bewegung zu gewinnen.[1]) Die Figur lebt dann noch einmal auf in der Madonna delle arpie.

---

3. Madonnen und Heilige

Das Nachlassen im Ernst der Auffassung und Durchführung, das sich in den Scalzofresken etwa vom Jahre 1523 an fühlbar macht, bedeutet nicht, dass dem Künstler diese besondere Aufgabe verleidet gewesen wäre: in den Tafelbildern stellen sich zur selben Zeit dieselben Symptome ein. Andrea wird gleichgültig, ein Routinier, der auf seine glänzenden Kunstmittel sich verlässt. Selbst da, wo er sich offenbar zusammennimmt, spürt man in dem Werk nicht mehr die seelische Wärme. Der Biograph wird sagen, warum die Dinge so kamen. Die Jugendwerke lassen die Wendung nicht ahnen und man kann an keinem besseren Beispiel erkennen, was ursprünglich in dieser Seele beschlossen lag, als in dem grossen Verkündigungsbild des Palazzo Pitti, das Andrea in seinem 25. oder 26. Jahre gemalt haben muss.

Maria vornehm und streng wie bei Albertinelli, aber in der Bewegung feiner durchgefühlt, und der Engel so schön wie ihn nur Lionardo hätte machen können mit allem Reiz jugendlicher Schwärmerei in dem vorgebeugten und leise geneigten Kopfe. Er spricht seinen Gruss und streckt den Arm gegen die Erstaunende, indem er das Knie beugt. Es ist eine ehrfurchtsvolle Begrüssung von ferne, nicht mehr das stürmische Hereinrennen eines Schulmädchens wie bei Ghirlandajo oder Lorenzo di Credi. Und zum erstenmal wieder seit dem gotischen Jahr-

[1]) Nach quattrocentistischem Geschmack wird das Schwert aufwärts gehalten, nach cinquecentistischem gesenkt. Sansovino vertritt hier den alten Stil, Sarto den neuen. Auch von Paulus mit seinem Schwert ist das gleiche zu sagen. Eine grosse Skulptur, wie der Paulus des P. Romano an der Engelsbrücke, repräsentiert noch den altertümlichen Typus.

hundert kommt der Engel auf Wolken. Das Wunderbare ist im heiligen Bilde wieder zugelassen. In zwei begleitenden Engelfiguren mit lockigem Haar und weich beschattetem Auge ist der angeschlagene schwärmerische Ton aufgenommen und weitergeführt.



Andrea del Sarto. Verkündigung

Der herkömmlichen Anordnung entgegen steht Maria links und der Engel kommt von rechts. Vielleicht wollte Andrea, dass der vorgestreckte (rechte) Arm den Körper nicht decke. Die Figur bekommt dadurch erst ihre ganze ausdrucksvolle Klarheit. Der Arm ist nackt — ebenso wie die Beine der begleitenden Engel — und die Zeichnung verrät wohl den Schüler des Michelangelo. Wie die linke Hand den Lilienstengel fasst, ist ganz michelangelesk.

Das Bild ist noch nicht völlig frei von zerstreuendem Detail, allein die Hintergrundarchitektur ist in ihrer Art vortrefflich und neu. Sie festigt die Figuren und verbindet sie. Auch die landschaftlichen Linien gehen mit der Hauptbewegung zusammen.

Der Palazzo Pitti enthält noch eine zweite Verkündigung aus der Spätzeit Andreas (1528), ursprünglich in eine Lünette gemalt und jetzt zum Rechteck ergänzt. Sie giebt den Gegensatz von Anfang und Ende in erschöpfender Deutlichkeit. An malerischer Bravour der ersten weit überlegen, zeigt diese zweite Darstellung doch eine Leere des Ausdrucks, über die uns aller Zauber der Luft- und Gewandbehandlung nicht hinwegtäuschen kann.

In der Madonna delle arpie erscheint Maria als die reife Frau und Andrea als der reife Künstler. Es ist die vornehmste Madonna in Florenz, königlich in ihrer Präsentation und selbstbewusst, und dadurch ganz anders als Raffaels Sixtina, die nicht an sich denkt.

Statuengleich steht sie auf einem Postament und blickt herab. Der Knabe hängt an ihrem Hals, und sie trägt mühelos die grosse Last auf einem Arm. Der andere greift abwärts und hält ein Buch gegen den Schenkel gestemmt. Auch das ein Motiv des monumentalen Stils. Nichts Mütterliches und Intimes, kein genrehaftes Spielen mit dem Buche,


Andrea del Sarto. Madonna delle arpie

sondern die ideale Pose. Sie kann so gar nicht gelesen haben oder lesen wollen. Wie die Hand sich breit über die Kante des Buches legt, ist ein besonders schönes Beispiel der cinquecentistischen grossen Gebärde.[1])

Die beigeordneten Heiligen, Franz und Johannes der Evangelist, beide reich ausgestattet mit Bewegung, sind der Madonna doch untergeordnet schon dadurch, dass sie nur in Profilstellung erscheinen. Eng zusammengeschoben bilden die Figuren einen einheitlichen Komplex und die inhaltreiche Gruppe gewinnt noch an Kraft durch ihr räumliches Verhältnis: kein Stückchen überflüssigen Raumes, überall rühren die Körper an den Bildrand. Merkwürdig, dass trotzdem kein Gefühl von Enge entsteht. Eines der gegenwirkenden Mittel ist das nach oben weiterführende Pilasterpaar.

Zu dem plastischen Reichtum kommt der malerische Reichtum der Erscheinung. Andrea sucht dem Auge die Silhuetten, an denen es entlang gehen kann, zu nehmen, und statt der zusammenhängenden Linie ihm nur einzelne helle Wölbungsflächen zu bieten. Da und dort taucht ein beleuchteter Teil aus dem Dämmerlicht auf, um gleich wieder im Schatten zu verschwinden. Die gleichmässig klare Ausbreitung der Formen im Licht hört auf. Das Auge wird in beständiger reizvoller Bewegung erhalten und es resultiert eine räumlich leibhaftige Wirkung der Körper, die dann natürlich über allen früheren Reichtum des Flächenstils triumphiert.

Eine malerisch noch höhere Stufe ist bezeichnet durch das Bild der Disputa im Palazzo Pitti. Vier Männer, stehend, in Wechselrede. Man denkt unwillkürlich an die Gruppe des Nanni di Banco, an Orsanmichele.

---

[1]) Nach dem Vorbild des Petrus auf Raffaels Madonna del baldacchino.

Allein hier ist es nicht nur ein quattrocentistisch gleichgültiges Zusammenstehen, sondern eine wirkliche Disputation, wo die Rollen deutlich verteilt sind. Ein Bischof (Augustin?) spricht und der Angeredete ist Petrus Martyr, der Dominikaner, ein feiner geistvoller Kopf, neben dem alle Typen Bartolommeos roh erscheinen. Er hört gespannt zu. Der heilige Franz dagegen legt die Hand aufs Herz und schüttelt den Kopf: er ist kein Mann der Dialektik. Lorenz, als der Jüngste, enthält sich der Äusserung. Er ist die neutrale Folie und spielt hier die gleiche Rolle, wie auf Raffaels Cäcilienbild die Magdalena, mit der er auch die betonte Vertikale gemein hat.



Andrea del Sarto. Disputa

Die Starrheit einer Gruppe von vier reinen Stehfiguren ist gemildert durch Zufügung von zwei Knienden im Vordergrund (eine Stufe tiefer), es sind Sebastian und Magdalena, die an der Wechselrede ganz unbeteiligt sind, aber dafür koloristisch den Hauptaccent haben. Hier giebt Sarto Farbe und Fleisch, während die Männer ernst gehalten sind: viel grau, schwarz und braun, nur ganz hinten glüht ein verhaltenes Karmin (Lorenz). Der Hintergrund ist ganz dunkel.

Malerisch und zeichnerisch steht das Bild auf der Höhe von Andreas Kunst. Der nackte Rücken des Sebastian und der emporgewandte Kopf der Magdalena sind wunderbare Interpretationen der menschlichen Form. Und dann die Hände! Das weiblich feine Fassen bei Magdalena und die ausdrucksgesättigten Formen bei den Disputierenden! Man darf sagen, dass neben Lionardo keiner diese Organe so behandelt hat wie Andrea.

In der Akademie findet man ein zweites Bild von vier Stehfiguren, was etwa zehn Jahre später gemalt wurde (1528) und die Fortbildung und Auflösung von Andreas Stil kennzeichnet. Es ist von einer hellen Buntheit wie alles spätere, locker in den Köpfen, aber geschickt und geist-

reich in der malerischen Entwicklung und Zusammenstellung der Figuren.[1]) Man merkt, wie leicht es ihm gewesen ist, solche reichwirkende Kompositionen hervorzubringen, aber der Eindruck bleibt denn auch ein äusserlicher.

Auch die Madonna delle arpie hat keine vollkommene Nachfolge mehr gefunden.

Das neuerdings modisch gewordene Thema der Madonna in der Glorie oder vielmehr in Wolken musste Andreas Geschmack besonders gut gelegen sein. Er öffnet den Himmel und lässt eine grosse Helligkeit erscheinen und, wie es der Zeitstil mit sich brachte, zieht er die Madonna mit ihren Wolken tief herunter, mitten hinein in die Versammlung der sie kreisförmig umstehenden Heiligen. Die Abwechslung von Steh- und Kniefiguren ist schon selbstverständlich, ebenso wie das systematische Wirtschaften mit den Kontrasten der Auswärts- und Einwärtswendung, des Hinauf- und Hinabblickens u. s. w. Sarto fügt noch hinzu die Kontraste ganz heller und ganz dunkler Köpfe und bei der Austeilung dieser Accente wird gar keine Rücksicht auf das Woher von Licht und Schatten genommen. Es ist auf ein allgemeines starkes Auf- und Abwogen im Bilde abgesehen. Dass bestimmte Rezepte äusserlich angewendet sind, merkt man sehr bald, aber eine gewisse Notwendigkeit, die aus dem Temperament Andreas stammt, ist dem Eindruck dieser Bilder doch nicht abzusprechen.

Als Beispiel möge hier die Madonna von 1524 (Pitti, s. Abb.) figurieren. Nach Charakteren darf man nicht fragen, die Madonna ist sogar schon recht trivial. Die zwei Knienden sind Wiederholungen aus dem Bilde der Disputa, mit den charakteristischen Verschärfungen der routinierteren Hand. Der Sebastian möchte auf das gleiche Modell zurückgehen wie die bekannte Halbfigur des jugendlichen Johannes (siehe unten), in malerischem Geschmack ist er hier so behandelt, dass der Kontur fast gar nichts zu sagen hat, sondern nur die helle Fläche der offenen Brust zu Worte kommt.

Alle Register sind schliesslich gezogen in dem grossen Berliner Bilde von 1528. Wie es bei Bartolommeo schon vorkommt, sind hier die Wolken in einen geschlossenen architektonischen Raum hereingenommen. Dazu eine Nische, vom Rahmen überschnitten; das Treppenmotiv und auf den Stufen die Heiligen, die so nun auch räumlich stark differenziert werden können. Die vordersten Figuren erscheinen nur als Halbfiguren, ein Motiv, das die hohe Kunst bisher absichtlich vermieden hatte.

---

[1]) Ursprünglich standen zwei Putten in der Mitte, die jetzt herausgenommen und einzeln aufgehängt sind.

Von den heiligen Familien wäre dasselbe zu sagen, was schon bei Raffael zu dem Thema gesagt wurde. Es war auch für Andrea das künstlerische Ziel, auf kleiner Fläche reich zu sein. Er bringt darum seine Figuren als hockende und kniende nah an den Boden und ballt dann drei, vier bis fünf Personen zu einem Knäuel zusammen. Der Grund pflegt schwarz zu sein. Es giebt eine Reihe von Bildern dieser Art. Die guten werden die sein, wo man zuerst unter den Eindruck der natürlichen Gebärde kommt und erst nachher an das Formproblem denkt.



Andrea del Sarto. Madonna mit sechs Heiligen (1524)

Eine Sonderstellung, auch Raffael gegenüber, behauptet die Madonna del Sacco von 1525 (Kreuzgang der Annunziata, s. Abb.). Ein Hauptbeispiel für den vollendet weichen Freskovortrag im allgemeinen und die malerische Faltengebung im besonderen, besitzt das Bild vor allem den Vorzug eines nicht wieder erreichten kecken Wurfes in der Anordnung der Figuren. Maria sitzt nicht zentral, sondern seitlich, die Gleichgewichtsstörung wird aber aufgehoben durch den gegenüber gelagerten Joseph, der, tiefer in den Raum hineingerückt, als Masse zwar kleiner erscheint, aber wegen der grösseren Entfernung von der Mittelachse in der Gewichtsabrechnung ebensoviel bedeutet. Wenige klare Hauptrichtungen sorgen für die monumentale Fernwirkung. Sehr einfacher Kontur bei grossem Reichtum im Innern. Das pompöse breite Motiv der Madonna ist gewonnen durch den tiefen Sitz. Der aufblickende Kopf wird seine Wirkung nie versagen, auch wenn man sich eingesteht, dass es ein äusserlicher Effekt ist. Der Augenpunkt liegt tief, entsprechend der wirklichen Situation: das Fresko befindet sich über einer Thür.

Unter den Einzelheiligen Andreas hat der jugendliche Johannes der Täufer (Pitti, s. Abb.) einen Weltruhm. Er gehört zu dem halben Dutzend



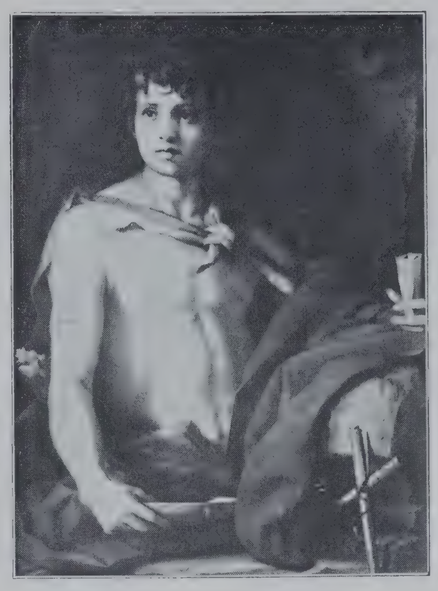
Andrea del Sarto. Madonna del Sacco

von Bildern, die während der Reisesaison in Italien im Schaufenster keiner Photographiehandlung fehlen dürfen. Es wäre nicht uninteressant, zu fragen, seit wann er diese Stellung besitzt und welchen Modeströmungen auch diese erklärten Lieblinge des Publikums unterworfen sind. Die strenge leidenschaftliche Schönheit, die man ihm nachrühmt (Cicerone), verflüchtigt sich sofort, wenn man Raffaels Johannesknaben in der Tribuna vergleicht, aber es bleibt immer ein hübscher Bursche.[1]) Leider hat das Bild sehr gelitten, so dass die beabsichtigte malerische Wirkung, wie das helle Fleisch aus dem Dunkel herauskommt, nur noch erraten werden kann. Die fassende Hand mit der Drehung im Gelenk ist von der guten Art Andreas. Charakteristisch ist, wie er überall für Überschneidungen der Silhuette sorgt und die eine Seite des Körpers ganz verschwinden lässt. Der Gewandschwall, der die Gegenrichtung zu der dominierenden Vertikale abgeben soll, erinnert schon an die Extravaganzen des 17. Jahrhunderts. Zu der seitlichen Schiebung der Figur (mit dem leeren Raum rechts) wäre der Violinspieler Sebastianos zu vergleichen.

Eine Schwester besitzt dieser Johannes in der sitzenden Agnes des Domes von Pisa, eines der reizendsten Bilder des Meisters, wo er auch einmal an den ekstatischen Ausdruck zu streifen scheint. Doch bleibt

[1]) Sarto hat dasselbe Modell benutzt in dem Isaak der Opferung (Dresden), die bald nach 1520 gemalt wurde. Auch in der Madonna von 1524 habe ich es noch einmal zu erkennen geglaubt.

es bei einem halbscheuen Emporblicken der Heiligen. Jene höchsten Zustände der Empfindung waren ihm ganz unzugänglich und es war ein Fehler, ihm die Assunta in Auftrag zu geben. Er hat sie zweimal gemalt. Die Bilder hängen im Palazzo Pitti. Weder im Ausdruck ist er hier zureichend, noch in der Bewegung und auch das war vorauszusehen. Was soll man sagen, wenn man hier — nach 1520 — bei einer Himmelfahrt der Maria noch die blosse Sitzfigur findet! Freilich wäre auch so immer noch eine würdigere Lösung zu finden gewesen. Das Beten bei Sarto ist aber ebenso nichtssagend wie die lächerliche Verlegenheitsgebärde, dass Maria den Mantel auf dem Schoss festnimmt. Bei den Aposteln am Grabe hat er beidemal Johannes als Hauptfigur herausgenommen und ihm die feine Bewegung der Hände gegeben, wie man sie auf Jugendbildern findet. Doch wird man den Eindruck bewusster Eleganz nicht völlig los und die Empfindung bei den überraschten Aposteln hat überhaupt keine hohe Temperatur. Immerhin, wie viel angenehmer ist diese Stille als das Lärmen der römischen Schule in der Gefolgschaft Raffaels.



Andrea del Sarto. Johannes der Täufer

Die Lichtrechnung geht dahin, dass der Glanz des Himmels in der dunklen irdischen Szene seinen Kontrast haben soll. Bei dem zweiten, späteren Bilde hat er dann aber doch schon von unten an einen hellen Schlitz offen gelassen und ein grösserer Maler der Bewegung, Rubens, ist ihm darin nachgefolgt, weil es nicht gut ist, mit einer so stark betonten Horizontale das Bild einer Himmelfahrt auseinanderzulegen.

Die zwei knienden Heiligen in der ersten Assunta stammen von Fra Bartolommeo; bei der zweiten Redaktion wurde das Motiv der Kniefiguren im Vordergrunde beibehalten und dem Kontrast zuliebe ist auch die Trivialität nicht vermieden, dass der eine der Männer — und hier ist es ein Apostel — während des feierlichen Aktes aus dem Bilde heraus den Beschauer ansieht. Hier liegt der Anfang zu den gleichgültigen Vordergrundfiguren des 17. Jahrhunderts; die Formen der Kunst sind schon deutlich als ausdruckslose Formeln gemissbraucht.

Von der Pietà im Palazzo Pitti wollen wir ganz schweigen.

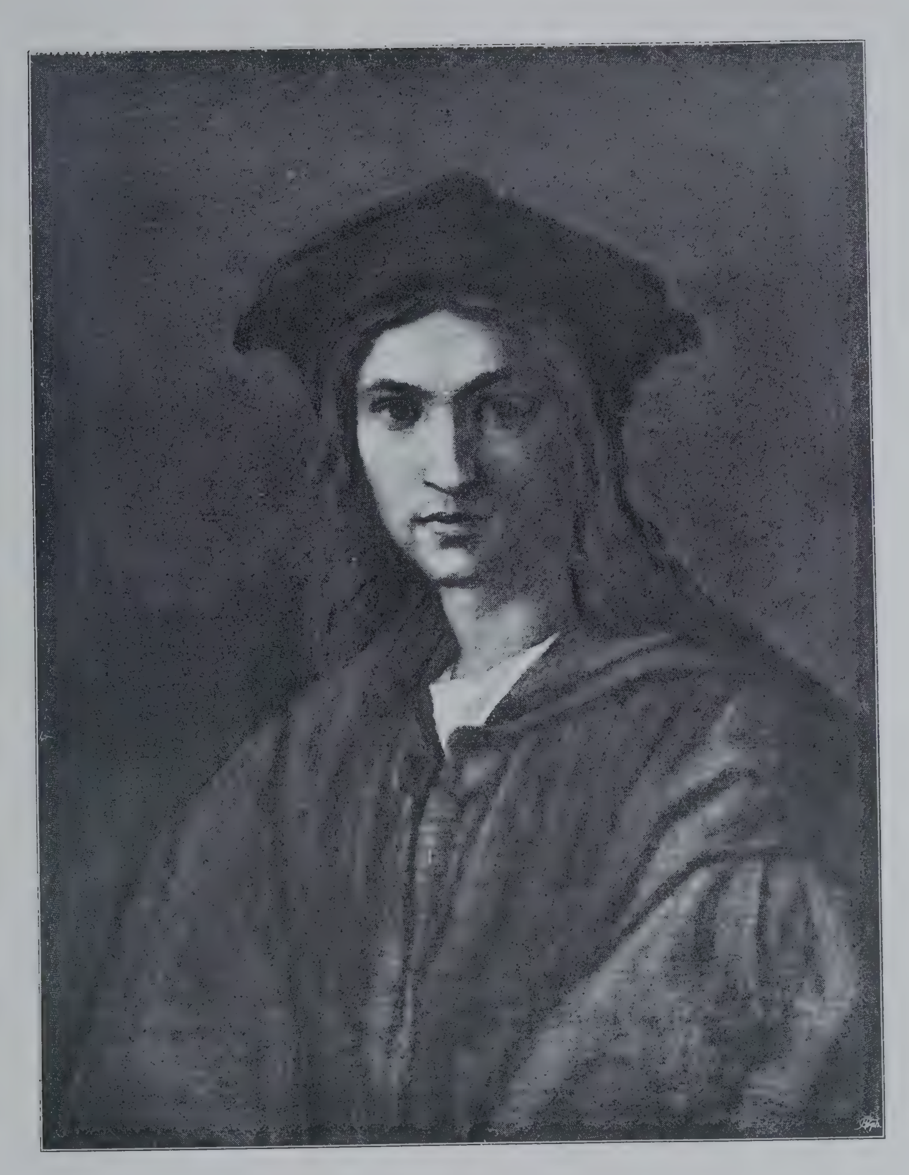
4. Ein Bildnis Andreas

Andrea hat nicht viele Porträts gemalt und man wird ihm von vornherein keine besondere Disposition zum Porträtmaler zutrauen; allein es giebt einige jugendliche Bildnisse von ihm, Männerbildnisse, die mit einem geheimnisvollen Reiz den Beschauer fesseln. Es sind die bekannten zwei Köpfe in den Uffizien und im Pitti und die Halbfigur in der Nationalgalerie in London. Sie besitzen die ganze Noblesse von Andreas bester Art und man fühlt, der Maler habe hier etwas Besonderes sagen wollen. Es ist nicht zu verwundern, dass sie als Selbstbildnisse aufgefasst worden sind. Und doch lässt sich mit Bestimmtheit sagen, dass sie das nicht sein können.

Wir haben hier den gleichen Fall wie bei Hans Holbein d. J., wo sich zu Gunsten des schönen Anonymen schon früh ein Vorurteil gebildet hat, das schwer auszurotten ist; man hat das echte Bildnis Holbeins (Zeichnung in der Sammlung der Malerbildnisse in Florenz), aber man will nicht die Konsequenz ziehen, dass es andere ausschliesse, weil sich die Vorstellung ungern von dem schöneren Typus trennt.

Das echte Porträt des jungen Andrea findet sich auf dem Fresko des Zuges der Könige im Hofe der Annunziata und das des älteren Mannes in der Sammlung der Malerbildnisse (Uffizien). Sie sind vollkommen sicher zu bestimmen, Vasari spricht von beiden. Die erstgenannten Bilder lassen sich mit diesen Zügen nicht vereinigen, ja, selbst unter sich scheinen sie sich nicht zu vertragen, das Londoner Bild möchte doch einen anderen Mann darstellen als die Florentiner. Diese zwei aber reduzieren sich auf eines, insofern sie sich Linie für Linie entsprechen bis in die Details der Falten. Das Exemplar der Uffizien ist offenbar die Kopie, und das Urbild ist das Gemälde im Pitti, das, obwohl nicht intakt, noch immer die feinere Hand offenbart. Von ihm allein soll hier die Rede sein.

Der Kopf taucht aus dunkelm Grunde hervor. Er ist nicht knallig auf schwarzer Folie herausmodelliert, wie man das etwa bei Perugino findet, sondern er bleibt wie befangen in der grünlichen Dämmerung. Das höchste Licht liegt nicht auf dem Gesicht, sondern auf einem zufällig sichtbar werdenden Stückchen des Hemdes am Halse. Kutte und Kragen sind stumpffarbig, grau und braun. Die Augen blicken gross und ruhig aus ihren Höhlen hervor. Bei allem malerisch-lebendigen Vibrieren besitzt die Erscheinung die höchste Festigkeit durch die Vertikale der Kopfhaltung, die reine Faceansicht und die ganz ruhige Lichtführung, die gerade die Hälfte des Kopfes hervorholt und gerade die notwendigen Punkte aufhellt. Mit einer plötzlichen Wendung scheint



ANDREA DEL SARTO
SOG. SELBSTPORTRÄT

sich der Kopf für einen Moment in diese Ansicht eingestellt zu haben, wo die Vertikal- und Horizontalachsen in absoluter Reinheit erscheinen. Die Vertikale geht durch bis in die Spitze des Baretts. Die Einfalt der Linien und die Ruhe der grossen Licht- und Schattenmassen verbindet sich mit der klaren Formenbezeichnung von Andreas Meisterstil. Überall ist das Feste durchzuspüren. Wie der Augen-Nasenwinkel herauskommt, wie das Kinn sich modelliert oder ein Backenknochen angegeben ist, erinnert durchaus an den Stil des Disputabildes, das offenbar ungefähr gleichzeitig entstanden ist.[1])

Man darf diesen feinen und geistvollen Kopf wohl als einen Idealtypus im Sinne des 16. Jahrhunderts auffassen. Gerne möchte man ihn mit dem Violinspieler zusammen, dem er innerlich und äusserlich verwandt ist, in die Reihe der Künstlerbildnisse stellen. In jedem Falle ist es eines der schönsten Beispiele der hochaufgefassten Menschenform des Cinquecento, deren gemeinsame Grundlage bei Michelangelo zu suchen sein möchte. Den Eindruck des Geistes, der die Delphica geschaffen, wird man auch hier nicht verkennen können.

Als ein mehr lionardeskes Gegenstück zu diesem Bildnis des Andrea darf man den sinnenden Jüngling im Salon Carré des Louvre nennen (s. Abb.), ein vorzügliches Bild, das schon die verschiedensten Namen gehabt hat, jetzt aber, wie mir scheint mit Recht, dem Franciabigio zugeschrieben wird, ebenso wie jener ganz beschattete Jünglingskopf von 1514 im Palazzo Pitti, wo die linke Hand auf der Brüstung mit einer noch etwas altertümlich-steifen Gebärde des Sprechens sich aufrichtet.[2]) Das Pariser Bild ist später gemalt als dieses (um 1520) und die letzten Spuren von Steifheit oder Befangenheit sind getilgt. Der Jüngling, dem etwas Schmerzliches die Seele bewegt, sieht mit gesenktem Blick vor sich hin, wobei die leichte Wendung und Neigung des Kopfes ausserordentlich charakteristisch wirkt. Der eine Arm liegt auf einer Brüstung und die rechte Hand legt sich darüber, und auch diese Bewegung hat in ihrer Weichheit etwas ganz Persönliches. Das Motiv ist nicht ungleich dem der Mona Lisa, aber wie sehr ist hier doch alles aufgelöst in momentanen Ausdruck und das anspruchsvolle Präsentationsbild in ein Stimmungsbild von genrehaftem Reiz umgewandelt. Man fragt nicht gleich: wer ist das? sondern interessiert sich zunächst für den dargestellten Moment. Die tiefe Beschattung der Augen dient hier im besonderen dazu, den trübblickenden

---

[1]) Schon darum kann das Bild unmöglich Selbstporträt sein: als Andrea so malte war er nicht mehr der junge Mensch, der hier sich zeigt.

[2]) Die Handbewegung kommt genau so wieder vor bei der Hauptfigur auf Franciabigios Abendmahl (Calza, Florenz) und möchte in letzter Instanz auf den Christus in Lionardos Cenacolo zurückgehen, das Franciabigio gekannt und benutzt hat.



FRANCIABIGIO
BILDNIS EINES JÜNGLINGS

Melancholiker zu charakterisieren. Auch der Horizont in seiner besonderen Art wird ein Ausdrucksfaktor. Falsch wirkt nur der Raum, der beim Original nach allen Seiten vergrössert worden ist. Unsere Abbildung versucht die ursprüngliche Ansicht herzustellen.

Eigentümlich moderne Töne klingen in diesem träumerischen Bildnis an. Wie viel feiner ist es empfunden als etwa Raffaels jugendliches Selbstporträt in den Uffizien. Das Sentimento des 15. Jahrhunderts hat immer etwas Aufdringliches gegenüber dem mehr verhaltenen Stimmungsausdruck des klassischen Zeitalters.

VII. Michelangelo (nach 1520)

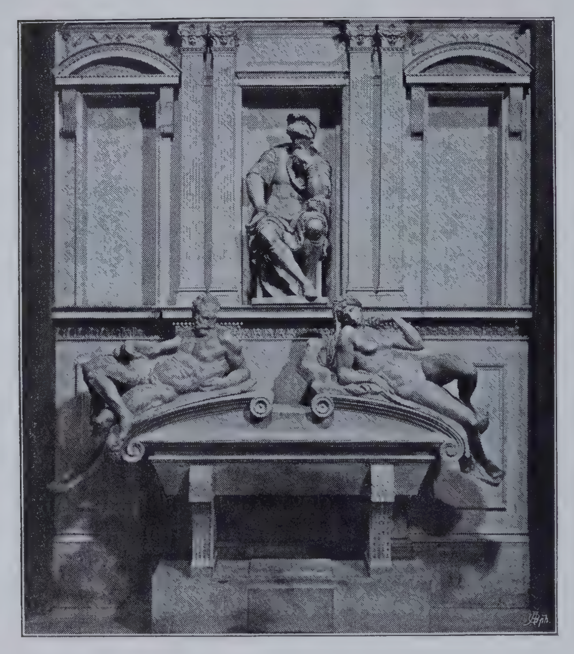
1475—1564

Keiner der grossen Künstler hat in gleicher Weise wie Michelangelo von allem Anfang an bestimmend auf seine Umgebung gewirkt und nun ist es des Schicksals Wille gewesen, dass dieser stärkste und eigenmächtigste Genius auch noch die längste Lebensdauer haben sollte. Als alle anderen zu Grabe gegangen sind, bleibt er noch am Werke, mehr als ein Menschenalter. Raffael ist 1520 gestorben. Lionardo und Bartolommeo schon vorher. Sarto lebte zwar bis 1531, allein das letzte Jahrzehnt bedeutet am wenigsten bei ihm und man sieht nicht ab, dass er noch eine Entwicklung vor sich gehabt hätte. Michelangelo aber ist keinen Augenblick stille gestanden und in der zweiten Hälfte seines Lebens scheint sich die Summe seiner Kräfte erst zusammenzuschliessen. Es entstanden die Medicäergräber, das Jüngste Gericht und Sankt Peter. Für Mittelitalien gab es jetzt nur noch *eine* Kunst und über den neuen Offenbarungen Michelangelos sind Lionardo und Raffael vollständig vergessen worden.

---

1. Die Medicäerkapelle

Die Grabkapelle von S. Lorenzo ist eines der wenigen Beispiele der Kunstgeschichte, wo Raum und Figuren nicht nur gleichzeitig, sondern mit bestimmter Absicht für einander geschaffen worden sind. Das ganze 15. Jahrhundert hat den isolierenden Blick gehabt und das einzelne Schöne an jeder Stelle schön gefunden. In einem Prachtraum wie der Grabkapelle des Kardinals von Portugal auf S. Miniato ist der Grabbau ein Stück, das man eben da hineingestellt hat, das aber ebensogut anderswo sich befinden könnte, ohne an Wirkung zu verlieren. Auch bei dem Juliusgrab hätte Michelangelo die Räumlichkeit nicht in der Hand gehabt, es hätte ein Gebäude im Gebäude werden sollen. Erst das Projekt der



Michelangelo. Grab des Lorenzo Medici mit den Figuren von Morgen und Abend

Lorenzofassade, die er als architektonisch-plastisches Schaustück an der mediäischen Familienkirche in Florenz aufführen sollte, enthielt die Möglichkeit, Figuren und Bauformen mit bestimmter Wirkungsrechnung im grossen zusammenzukomponieren. Das Projekt hat sich zerschlagen. Wenn aber hier die Architektur doch nur Rahmen hätte sein können, so war es künstlerisch noch dankbarer, in der neuen Aufgabe der Grabkapelle einen Raum zu bekommen, der nicht nur eine freiere Ausdehnung für die Plastik zuliess, sondern der auch das Licht völlig in die Hände des Künstlers gab. Michelangelo hat denn auch damit als mit einem wesentlichen Faktor gerechnet. Für die Figur der Nacht und für die Figur des „Penseroso“ hat er die vollkommene Beschattung des Antlitzes vorgesehen, ein Fall, der in der Plastik keine Antecedenzien besitzt.

Die Grabkapelle enthält die Denkmäler von zwei jung verstorbenen Familiengliedern, des Herzogs Lorenzo von Urbino und des Giuliano, Herzog von Nemours. Ein älterer Plan, der auf eine viel umfassendere Repräsentation des Geschlechtes ausging, war fallen gelassen worden.

Das Schema der Gräber ist eine Gruppierung von drei Figuren: der Verstorbene, nicht schlafend, sondern lebendig als Sitzfigur, und dazu auf den abschüssigen Deckeln eines Sarkophags zwei Liegefiguren als Begleitung. Es sind hier die Tageszeiten gewählt statt der Tugenden, aus denen man sonst die Ehrenwache der Toten zu formieren pflegte.

Nun macht sich bei dieser Disposition gleich ein Sonderbares bemerklich. Das Grab besteht nicht aus einer selbständigen Architektur mit Figuren, die der Wand vorgestellt wäre, — nur der Sarkophag mit seiner Bekrönung steht vor der Mauer, der Held aber sitzt in der Mauer drin. Es greifen also zwei räumlich ganz verschiedene Elemente zu vereinter

Wirkung zusammen, und zwar so, dass die Sitzfigur tief herabreicht bis zwischen die Köpfe der liegenden Figuren.

Diese selbst haben das merkwürdigste Verhältnis zu ihrer Unterlage: die Sarkophagdeckel sind so knapp und die Flächen so abschüssig, dass sie eigentlich herunterrutschen müssten. Man hat gemeint, die Deckel seien vielleicht mit einer aufwärts gerichteten Schlussvolute am unteren Ende zu vervollständigen, die den Figuren Halt und Sicherheit gäbe und so ist es in der That gehalten an dem (von Michelangelo abhängigen) Grab Paul III. in S. Peter; andererseits aber wird versichert, dass die Figuren dabei Schaden nähmen, dass sie weichlich würden und die Elastizität verlören, die sie jetzt haben. Jedenfalls ist es wahrscheinlich, dass eine so abnorme Anordnung, die jeden Laien sofort zur Kritik auffordert, einen Autor haben muss, der viel riskieren durfte. Ich glaube daher auch, dass nur auf Michelangelos Verantwortung hin die Sache so gemacht wurde wie sie ist.[1])

Das Verletzende liegt nicht in der Unterlage allein, auch nach oben ergeben sich Dissonanzen, die anfänglich kaum begreiflich scheinen. Es ist unerhört, wie rücksichtslos die Figuren das Brüstungsgesimse überschneiden dürfen. Die Plastik setzt sich hier offenbar in Widerspruch mit dem Hausherrn, der Architektur. Der Widerspruch wäre unerträglich, wenn er nicht eine Lösung fände. Sie ist gegeben in der abschliessenden dritten Figur, insofern diese mit ihrer Nische sich vollkommen einigt. Es ist also nicht nur auf einen dreieckigen Figurenaufbau abgesehen, sondern es haben die Figuren in ihrem Verhältnis zur Architektur eine Entwicklung. Während bei Sansovino alles gleichmässig innerhalb der Nischenräume geborgen und beruhigt erscheint, haben wir hier eine Dissonanz, die erst gelöst werden muss. Es ist das gleiche Prinzip, das Michelangelo beim Juliusgrab in seiner letzten Redaktion verfolgt, wo die Pressung der Mittelfigur in den schönräumigen Nebenfeldern sich auflöst. In grösstem Massstab aber hat er diese neuen künstlerischen Wirkungen in dem äusseren Aufbau von S. Peter zur Geltung kommen lassen.[2])

Die Nische schliesst sich ganz eng um die Feldherrn, kein schwächender, überflüssiger Raum. Sie ist sehr flach, so dass die Plastik herausdrängt. Wie der weitere Gedankengang lautet, warum gerade die Mittelnische keine Giebelkrönung hat und der Accent auf die Seiten umspringt, kann hier nicht ausgeführt werden: Der Hauptgesichtspunkt bei der

[1]) Es giebt auch einen direkten Beweis hiefür. Auf der von Symonds publizierten Zeichnung des British Museum (life of Michelangelo I. 384) kommt eine Figur auf analog gebildetem Deckel vor, nebensächlich hingeworfen, aber vollkommen deutlich.

[2]) Vgl. Wölfflin, Renaissance und Barock.[2] S. 43.

architektonischen Einteilung war jedenfalls der, durch lauter kleine Glieder den Figuren eine günstige Folie zu geben. Und von hier aus kann man vielleicht auch eine Legitimation für die kurzen Sarkophagdeckel finden. Es sind Kolossalfiguren, die darauf liegen, aber sie sollen auch als solche wirken. Auf der ganzen Welt existiert wohl kein zweiter Raum mehr, wo die Plastik gleich gewaltig spricht. Die ganze Architektur mit ihren schlanken Feldern und ihrer Zurückhaltung in den Tiefenmaassen steht hier im Dienste der Figurenwirkung.

Ja, es scheint eigentlich darauf abgesehen zu sein, dass die Figuren in dem Raum als übergross erscheinen sollen. Man erinnert sich wohl, wie schwer es ist, Abstand zu nehmen, wie man förmlich beengt ist, und was soll man sagen, wenn man hört, dass noch vier weitere Figuren — am Boden liegende Flüsse — hier hätten untergebracht werden sollen. Der Eindruck müsste erdrückend gewesen sein. Es sind die Wirkungen, die mit der befreienden Schönheit der Renaissance nichts mehr gemein haben.[1])

Es ist Michelangelo versagt geblieben, das Werk eigenhändig zu Ende zu redigieren — die Kapelle hat bekanntlich durch Vasari ihre jetzige Gestalt erhalten —, allein man darf annehmen, dass wir das Wesentliche seiner Gedanken doch bekommen haben.

Die Kapelle ist in einzelnen Gliederungen dunkel gebeizt, sonst völlig monochrom, Weiss in Weiss. Es ist das erste grosse Beispiel der modernen Farblosigkeit.

Die liegenden Figuren der „Tageszeiten“ versehen, wie gesagt, die Rolle der sonst üblichen Tugenden. Spätere haben den Typus in diesem Sinne benutzt, allein die Möglichkeit, im Bewegungsmotiv charakteristisch zu sein, war bei den verschiedenen Tageszeiten so viel grösser, dass man schon daraus den Entschluss Michelangelos erklären könnte. Der Ausgangspunkt war aber wohl überhaupt die Forderung des Liegemotivs, wobei er die völlig neue Konfiguration mit der Vertikale der Sitzfigur gewinnen konnte.[2])

---

[1]) Das Modell zu einer dieser Flussgestalten ist neuerdings von Gottschewski in Florenz aufgefunden worden und jetzt in der Akademie aufgestellt. Vgl. den zusammenhängenden Bericht über den Fund im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst I (1906). Im jetzigen Figurensystem hätten diese Bodenfiguren allerdings keinen Platz mehr; als sie konzipiert wurden, war die Gruppe der oberen Gestalten noch lichter und höher hinaufgeschoben.

[2]) Von spezielleren Deutungsversuchen der Tageszeiten werden diejenigen am meisten Aussicht auf Erfolg haben, die die Grundlagen in kirchlichen Texten suchen, wie das neuerdings Brockhaus getan hat, ohne mich einstweilen zu überzeugen. Man möge doch nicht übersehen, wo die Figuren angebracht sind: auf dem Sarkophag, der den Leib enthält. Giebt es einen mächtigeren Ausdruck dafür, dass der Leib dem Ver-

Die Alten haben ihre Flussgötter gehabt und der Vergleich mit den zwei prachtvollen antiken Figuren, denen Michelangelo selbst auf dem Kapitol einen Ehrenplatz eingeräumt hat, ist für die Erkenntnis seines Stiles sehr lehrreich. Er stattet das plastische Motiv mit einem Reichtum aus, der alles frühere weit überbietet. Das Umdrehen des Körpers bei der Aurora, die sich uns entgegenwälzt, die Überschneidungen, wie sie bei dem emporgestellten Knie der Nacht sich ergeben, haben nicht ihresgleichen. Die Figuren besitzen eine ungeheuere Anregungskraft, weil sie voll sind von Flächendivergenzen und Richtungskontrasten im grossen. Und bei diesem Reichtum wirken sie noch immer ruhig. Der starke Drang zum Formlosen begegnet einem stärkeren Willen zur Form. Die Figuren sind nicht nur klar in dem Sinne, dass der Vorstellung alle wesentlichen Anhaltspunkte geboten werden und die Hauptrichtungen sofort mächtig heraustreten,[1]) sie leben auch innerhalb ganz einfacher Raumgrenzen; sie sind gefasst und geschichtet und können als reine Reliefs aufgefasst werden. Es ist erstaunlich, wie die Aurora bei all ihrer Bewegung scheibenhaft in diesem Sinne bleibt. Der aufgehobene linke Arm giebt eine ruhige Grundfläche ab und vorn liegt alles in einer parallelen Ebene. Spätere haben dem Michelangelo wohl die Bewegung abgesehen und ihn darin noch zu überbieten versucht, aber die Ruhe ist nicht von ihnen verstanden worden. Am allerwenigsten von Bernini.

Liegefiguren gestatten die höchste Steigerung der Kontrapostwirkungen, weil sich die Glieder mit ihrer gegensätzlichen Bewegung ganz nahe zusammenschieben lassen. Das formale Problem erschöpft hier aber nicht den Inhalt der Figuren, der Naturmoment spricht aufs stärkste mit. Der müde Mann, dem die Gelenke sich lösen, ist eine rührende Darstellung des Abends, der zugleich der Lebensabend zu sein scheint, und wo ist je das schwere Aufwachen am Morgen überzeugender gegeben worden als hier?

Ein verändertes Gefühl lebt freilich in all diesen Figuren. Michelangelo erhebt sich nicht mehr zu dem freien freudigen Atemzug der Sixtina. Alle Bewegung ist zäher, schwerer; die Leiber lasten wie Bergmassen und der Wille scheint nur mühsam und ungleich sie durchdringen zu können.

Die Verstorbenen erscheinen als Sitzfiguren. Das Grab will nicht

---

gehen überliefert ist, als diese Darstellung der wechselnden Erscheinung der Zeit, Kolossalfiguren, die auf den Gräbern lasten, niedergehalten durch das starke Brüstungsgesims, ganz der Horizontale unterworfen! Und darüber dann frei emporgehend das Vertikalsystem mit dem lebendigen Bilde des „Verewigten".

[1]) Bei der Nacht scheint der rechte Arm für den Anblick verloren gegangen zu sein, allein es scheint nur so: er steckt in dem unbearbeiteten Stück Stein über der Larve.



Michelangelo. Madonna Medici

das ruhende Bild des Toten geben. sondern ein Denkmal des Lebenden sein. Einen Vorgänger hat diese Auffassung in dem Grab Innocenz VIII, von Pollaiuolo in S. Peter, doch ist dort immerhin die segnende Papstfigur nicht allein, sondern nur neben dem liegenden Toten angebracht.

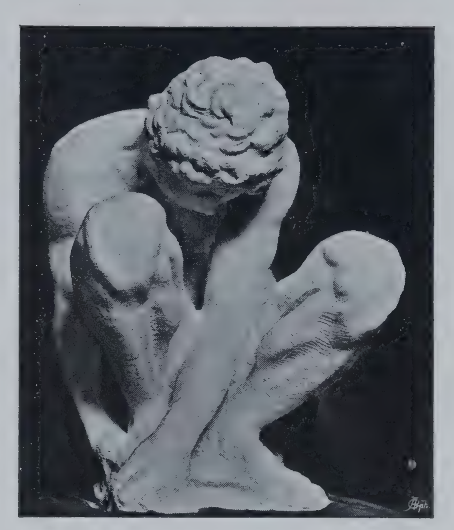
Bei Michelangelo sind es zwei Feldherrn-Figuren. Es kann auffallen, dass er trotzdem das Sitzen als Motiv gewählt hat, und zwar ein lässiges Sitzen, in dem viel persönliche Art ist: bei dem einen das versunkene Nachdenken, bei dem andern ein ganz momentanes Seitwärtsblicken. Keiner ist in repräsentierende Pose gebracht. Die Begriffe von Vornehmheit haben sich geändert seit den Zeiten, als Verrocchio seinen Colleoni machte, und der Typus des sitzenden Feldherrn ist späterhin sogar festgehalten worden für einen so grossen Heerführer wie Giovanni delle bande nere (Florenz, vor S. Lorenzo).

Die Behandlung der Sitzfiguren als solche ist interessant im Hinblick auf die vielen früheren Lösungen der Aufgabe, die Michelangelo schon gegeben hat. Die eine nähert sich dem Jeremias von der sixtinischen Decke, die andere dem Moses. Bei beiden aber sind charakteristische Veränderungen im Sinne der Bereicherung vorgenommen worden. Man beachte bei Giuliano (mit dem Feldherrnstab) die Differenzierung der Kniee und die ungleiche Stellung der Schultern. An diesen Mustern wurden künftighin alle Sitzfiguren auf ihren plastischen Inhalt hin gemessen und bald ist kein Ende mehr abzusehen in den angelegentlichsten Bemühungen, mit herumgeworfenen Schultern, hochgesetztem Fuss und verdrehtem Kopf interessant zu erscheinen, wobei der innere Gehalt notwendig verloren gehen musste.

Michelangelo hat die Verstorbenen nicht persönlich charakterisieren wollen und auf Porträtzüge sich nicht eingelassen. Auch das Kostüm ist ideal. Nicht einmal eine Inschrift erklärt das Denkmal. Es mag hier

ein bestimmter Wille vorhanden gewesen sein, denn auch das Juliusgrab trägt keine Bezeichnung.

Die Medicäerkapelle enthält noch eine Sitzfigur anderer Art, eine Madonna mit dem Kinde (s. Abb.). Sie zeigt den reifen Stil Michelangelos in der vollkommensten Form und ist uns umso wertvoller, als die Vergleichung mit der analogen Jugendarbeit der Madonna von Brügge seine künstlerische Entwicklung ganz klar machen und über seine Intentionen gar keinen Zweifel mehr lassen wird. Soll man jemanden in die Kunst Michelangelos einführen, so wäre es eine passende Aufgabe, gerade mit der Frage anzufangen, wie sich die Madonna Medici aus der Brügger Madonna herausgebildet habe. Man müsste sich bei der Gelegenheit klar werden, wie überall die einfachen Möglichkeiten durch die komplizierten ersetzt sind: wie die Kniee nicht mehr nebeneinanderstehen, sondern ein Bein übergeschlagen ist; wie die Arme differenziert sind, dass einer vorgreift und der andere zurückgestellt ist, wobei die Schultern nach allen Dimensionen sich unterscheiden; wie der Oberkörper sich vorbeugt und der Kopf sich seitwärts wendet; wie das Kind rittlings auf dem Knie der Mutter sitzt, nach vorn gerichtet, dabei aber sich zurückdreht und mit den Händen nach ihrer Brust greift. Und hat man sich des Motivs vollkommen bemächtigt, so käme dann die zweite Überlegung, warum die Figur trotz allem so ruhig wirken könne. Das erste, das Vielerlei, lässt sich leicht nachahmen, aber das zweite, die Erscheinung als Einerlei, ist sehr schwer. Die Gruppe erscheint einfach, weil sie klar ist und mit einem Blick sich fassen lässt, und sie wirkt ruhig, weil der ganze Inhalt zu einer kompakten Gesamtform sich einigt. Der ursprüngliche Block scheint nur wenig modifiziert zu sein.



Michelangelo. Der Petersburger Knabe

Vielleicht das allerhöchste der Art hat Michelangelo in dem Petersburger Knaben geliefert, der zusammengekauert sich die Füsse putzt.[1]) Das Werk sieht aus wie die Lösung einer bestimmten Aufgabe; als ob es ihm wirklich darum zu thun gewesen sei, einmal mit dem mindesten Mass von Auflockerung und Zerstückung des Volumens eine möglichst

[1]) Springer bezieht ihn jedenfalls irrtümlich auf das Juliusgrab und möchte in ihm einen unterjochten Gegner sehen. Raffael und Michelangelo II^{3}, 30.



Michelangelo. Christus

reiche Figur herauszubringen. So würde Michelangelo den Dornauszieher nach seinem Sinn gemacht haben. Es ist der reine Würfel, aber mit höchst intensiver Anregung zu plastischem Vorstellen begabt.

Wie eine Stehfigur zu dieser Zeit stilisiert wurde, kann man aus dem Christus der Minerva in Rom ersehen, der, in der letzten Ausführung verunglückt, der Konzeption nach ein bedeutendes und sehr folgewichtiges Werk genannt werden muss. Es ist selbstverständlich, dass Michelangelo für Gewandfiguren nicht mehr zu haben war, er bildet also auch den Christus nackt: nicht als Auferstandenen mit der Siegesfahne, er giebt ihm den Kreuzstamm, und zugleich damit das Rohr und den Schwamm. Es musste ihm so sympathisch sein im Interesse der Masse. Das Kreuz steht am Boden auf und Christus hält es mit beiden Händen. Und nun ergiebt sich zunächst das wichtige Motiv des übergreifenden Armes, der die Brust überschneidet. Man halte sich ja gegenwärtig, dass das neu ist und dass etwa beim Bacchus an diese Möglichkeit noch gar nicht zu denken gewesen wäre. Das Übergreifen wird in der Richtung verschärft durch den gegensätzlich sich wendenden Kopf und in den Hüften bereitet sich dann eine weitere Verschiebung vor, indem von den Beinen das linke zurücktritt, während doch die Brust nach rechts sich dreht. Die Füsse stehen hintereinander und so hat die Figur eine überraschende Entwicklung nach der Tiefendimension, die freilich erst recht wirksam wird, wenn sie in der normalen Ansicht gesehen bezw. aufgenommen wird. Die normale Ansicht aber ist die, wo die Gegensätze alle gleichzeitig in Wirkung treten.[1])

Das Gebiet einer noch reicheren Möglichkeit betritt Michelangelo, wo er Steh- und Kniefigur kombiniert, wie in dem sogenannten Sieg

[1]) Leider ist für unsere Abbildung eine solche Aufnahme nicht zu beschaffen gewesen. Der Standpunkt sollte mehr links genommen sein.

des Bargello; keine angenehme Schöpfung für unser Gefühl, aber für die künstlerische Gefolgschaft des Meisters von besonderem Reiz, wie die zahlreichen Nachahmungen des Motivs beweisen. Wir gehen darüber weg, um nur noch der letzten plastischen Phantasien des Meisters zu gedenken, der verschiedenen Entwürfe zu einer Pietà, von denen der reichste mit vier Figuren (jetzt im Dom von Florenz) für sein eigenes Grabmal bestimmt war.[1]) Gemeinsam ist ihnen allen, dass der Christusleichnam nicht mehr quer auf dem Schoss der Mutter liegt, sondern halb aufgerichtet in den Knien zusammenknickt. Es war dabei kaum mehr eine schöne Linie zu gewinnen, aber Michelangelo suchte sie auch nicht. Das formlose Zusammensinken einer schweren Masse, das war der letzte Gedanke, dem er mit dem Meissel Ausdruck geben wollte. Die Malerei hat sich das Schema ebenfalls angeeignet und wenn man dann bei Bronzino eine solche Gruppe sieht mit dem schrillen Zickzack der Richtungen und dem widrigen Zusammenpressen der Figuren, so wird man es kaum für glaubhaft halten, dass das die Generation sei, die das Zeitalter Raffaels und Fra Bartolommeos abgelöst hat.



Bronzino. Allegorie

[1]) Neben der bekannten Gruppe im Palazzo Rondanini in Rom wäre auch noch zu prüfen ein ähnlicher abbozzo im Schloss von Palestrina. (Dieser Hinweis, den ich schon vor 9 Jahren in der ersten Auflage gegeben habe, ist wirkungslos verhallt. Inzwischen haben die Franzosen unabhängig die Entdeckung gemacht. S. den gut illustrierten Aufsatz der Gaz. des beaux-arts, März 1907, von A. Garnier, der die Ächtheit des Stückes lebhaft befürwortet.)

2. Das Jüngste Gericht und die Capella Paolina

Sicher ist Michelangelo an die grossen malerischen Aufgaben seines Greisenalters nicht mit dem Widerwillen gegangen, wie einst, da er die sixtinische Decke malen sollte. Er hatte das Bedürfnis, in Massen sich auszuschwelgen. Im Jüngsten Gericht (1534—41) geniesst er „das prometheische Glück“, alle Möglichkeiten der Bewegung, Stellung, Verkürzung, Gruppierung der nackten menschlichen Gestalt in die Wirklichkeit rufen zu können. Er will diese Massen überwältigend geben, den Beschauer überfluten und er hat die Absicht erreicht. Das Gemälde erscheint zu gross für den Raum; rahmenlos dehnt sich die eine ungeheure Darstellung an der Wand, alles vernichtend, was aus dem älteren Stil an Fresken da ist. Michelangelo hat auf seine eigene Malerei an der Decke nicht Rücksicht genommen. Man kann die beiden Sachen nicht zusammensehen, ohne die schroffe Disharmonie zu empfinden.

Die Anordnung an sich ist sehr grandios. Christus ganz hoch hinaufgeschoben, was von mächtiger Wirkung ist. Im Begriff aufzuspringen, scheint er zu wachsen, wenn man ihn ansieht. Ein furchtbares Drängen um ihn herum von racheheischenden Märtyrern; immer dichter kommen sie, immer größer werden ihre Leiber — der Massstab ist ganz willkürlich geändert —, zu unerhörten Kraftmassen schieben sich die gigantischen Gestalten zusammen. Nichts einzelnes kommt mehr zur Geltung, es ist nur noch auf Gruppenmassen abgesehen. An Christus selbst ist die Figur der Maria angehängt, ganz unselbständig, wie man in der Architektur jetzt den Einzelpilaster mit einem begleitenden Halb- oder Viertelpilaster verstärkt.

Die gliedernden Linien sind die zwei Diagonalen, die sich in Christus treffen; wie ein Blitzstrahl geht die Bewegung seiner Hand durch das ganze Bild herunter, nicht dynamisch, aber als optische Linie und die Linie wiederholt sich auf der anderen Seite. Es wäre unmöglich gewesen, ohne diese symmetrische Ordnung der Hauptfigur Nachdruck zu geben.

Dagegen ist nun in der Capella Paolina, wo wir die Historienbilder des letzten Alters haben (Bekehrung Pauli und Kreuzigung Petri), mit aller Symmetrie gebrochen und das Formlose hat noch einmal einen Fortschritt gemacht. Unvermittelt stossen die Bilder an wirkliche Pilaster und aus dem untern Rande steigen Halbfiguren empor. Das ist freilich nicht mehr klassischer Stil. Aber es ist auch nicht senile Gleichgültigkeit: in der Energie der Darstellung übertrifft Michelangelo sich selber. Machtvoller kann die Bekehrung des Paulus nicht gemalt werden als es hier geschehen ist. Wie Christus in der Ecke oben erscheint und

mit seinem Strahl den Paulus trifft und dieser, aus dem Bild herausstarrend, aufhorcht nach der Stimme, die hinter ihm aus der Höhe kommt, so ist die Erzählung dieses Ereignisses ein- für allemal erledigt und die gleiche Darstellung in der Reihe der Raffaelschen Teppiche ist weit übertroffen. Abgesehen von der Einzelbewegung ist der Effekt dort in der Hauptsache darum verfehlt, weil der Niedergeworfene den zürnenden Gott zu bequem vor sich hat; Michelangelo wusste sehr wohl was er that, als er Christus über Paulus setzte, ihm in den Nacken, so dass dieser ihn nicht sehen kann; wie er den Kopf aufrichtet und horcht, so glaubt man in der That den Geblendeten zu sehen, dem eine Stimme vom Himmel ertönt. Das Pferd findet man auf dem Teppich seitwärts ausbrechend. Michelangelo nahm es unmittelbar neben Paulus, in schroff entgegengesetzter Bewegungsrichtung, bildeinwärts. Diese ganze Gruppe ist unsymmetrisch an den linken Bildrand geschoben und die eine grosse Linie, die von Christus steil herabgeht, wird dann in flacherer Neigung nach der anderen Seite hinausgeführt. Das ist der letzte Stil. Gellende Linien durchzucken das Bild. Schwere geballte Massen und daneben gähnende Leere.

Auch das Gegenstück, die Kreuzigung Petri, ist in solchen schrillen Dissonanzen komponiert.

---

3. Der Verfall

Es wird niemand Michelangelo persönlich für das Schicksal der mittelitalienischen Kunst verantwortlich machen wollen. Er war wie er sein musste und er bleibt grossartig auch noch in den Verzerrungen des Altersstils. Aber seine Wirkung war furchtbar. Alle Schönheit wird nun am Massstab seiner Werke gemessen und eine Kunst, wie sie hier unter ganz besonderen individuellen Bedingungen in die Welt getreten war, wird die allgemeine Kunst.

Es ist notwendig, dieser Erscheinung des „Manierismus“ noch etwas näher ins Auge zu sehen.

Alle suchen jetzt die betäubenden Massenwirkungen. Von der Architektonik Raffaels will man nichts mehr hören. Das Wohlräumige, das schöne Mass sind fremde Begriffe geworden. Das Gefühl hat sich ganz abgestumpft für das, was man einer Fläche, einem Raume zumuten darf. Man wetteifert in dem entsetzlichen Vollpfropfen der Bilder, in einer Formlosigkeit, die absichtlich den Widerspruch zwischen Raum und Füllung sucht. Es brauchen nicht einmal viele Figuren zu sein, auch der einzelne Kopf bekommt ein widriges Verhältnis zum Rahmen



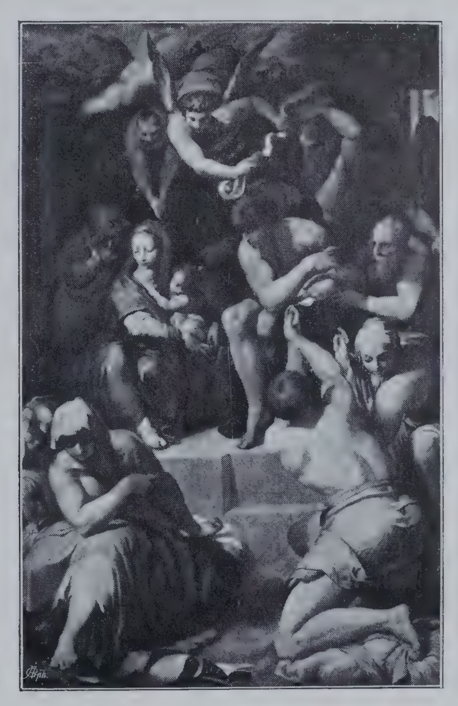
Vasari. Venus und Amor (il giorno)

und in der Freiplastik setzt man Kolossalfiguren auf minutiöse Untersätze (Ammannatis Neptun auf der Piazza della Signoria, Florenz).

Die Grösse Michelangelos wird in seinem Bewegungsreichtum gesucht. Michelangelesk arbeiten heisst die Gelenke brauchen und so kommen wir in jene Welt der vervielfachten Wendungen und Drehungen, wo die Nutzlosigkeit der Aktion zum Himmel schreit. Was einfache Gebärden und natürliche Bewegungen sind, weiss niemand mehr. In was für einer glücklichen Lage ist Tizian, wenn man nur an seine ruhenden nackten Frauen denkt, gegenüber diesen Mittelitalienern, die die kompliziertesten Bewegungen bringen müssen, um eine Venus für die Augen ihres Publikums interessant zu machen. (Man vergleiche als Beispiel die Vasari zugeschriebene Venus in der Galerie Colonna, mit dem Motiv des gestürzten Heliodor.) Und dabei ist das schlimmste, dass sie ein mitleidiges Bedauern sich jedenfalls sehr energisch verbeten haben würden.

Die Kunst ist völlig formalistisch geworden und hat gar keine Beziehung mehr zur Natur. Sie konstruiert die Bewegungsmotive nach eigenen Rezepten und der Körper ist nur noch eine schematische Gelenk- und Muskelmaschine. Tritt man vor Bronzinos „Christus in der Vorhölle“ (Uffizien), so glaubt man in ein anatomisches Kabinett zu sehen. Alles ist anatomische Gelehrsamkeit; von naivem Sehen keine Spur mehr.

Das stoffliche Gefühl, die Empfindung für die Weichheit der Haut, für den Reiz der Oberfläche der Dinge scheint abgestorben. Die grosse Kunst ist die Plastik und die Maler werden Plastikmaler. In einer ungeheuren Verblendung haben sie allen ihren Reichtum von sich geworfen und sind bettelarm geworden. Die reizvollen alten Stoffe, wie die Anbetung der Hirten oder der Zug der Könige, sind jetzt nichts mehr als ein Anlass zu mehr oder weniger gleichgültigen Kurven-Konstruktionen mit allgemeinen nackten Körpern.



P. Tibaldi. Anbetung der Hirten

Wenn Pellegrino Tibaldi die Bauern malen soll, die vom Felde hereinkommen und das Kind anbeten (s. Abbildung), so mischt er alles durcheinander: Athletenkörper, Sibyllen und Engel des Jüngsten Gerichts. Jede Bewegung ist eine erzwungene und das Ganze lächerlich komponiert. Das Bild wirkt wie ein Hohn, und doch ist Tibaldi noch einer von den Besten und Ernsthaften.

Man fragt sich, wo die Festlichkeit der Renaissance hingekommen sei? Warum ein Bild wie Tizians Tempelgang der Maria um 1540 für Mittelitalien undenkbar wäre? Die Menschen hatten die Freude an sich selbst verloren. Man suchte ein Allgemeines, was jenseits dieser gegen-

wärtigen Welt liegt und das Schematisieren verband sich vortrefflich mit einem gelehrten Antikthun. Die Verschiedenheit der Lokalschulen verschwindet. Die Kunst hört auf, eine volkstümliche zu sein. Unter solchen Umständen war ihr nicht zu helfen, sie starb an der Wurzel ab und der unselige Ehrgeiz, nur das Monumentale höchster Ordnung geben zu wollen, beförderte noch den Prozess.

Aus sich selbst konnte sie sich nicht verjüngen, die Erlösung musste von aussen kommen. Es ist der germanische Norden Italiens, wo der Quell eines neuen Naturalismus hervorbricht. Man wird den Eindruck nicht vergessen, den Caravaggio macht, wenn man an der Gleichgültigkeit der Manieristen sich stumpf gesehen hat. Zum erstenmal wieder eine Anschauung aus erster Hand und eine Empfindung, die für den Künstler ein Erlebnis gewesen ist. Die Grablegung in der vatikanischen Galerie mag ihrem Hauptinhalt nach nur wenigen unter dem modernen Publikum sympathisch sein, aber es muss doch seine Gründe gehabt haben, dass ein Maler, der so ungeheuere Kräfte in sich fühlte wie der junge Rubens, sie in grossem Massstab zu kopieren für gut fand, und hält man sich nur an eine Einzelfigur, wie die des weinenden Mädchens, so findet man dort eine Schulter, gemalt in einer Farbe und in einem Licht, dass vor dieser Sonnenwirklichkeit all die falschen Prätentionen des Manierismus zerstieben wie ein wüster Traum. Auf einmal wird die Welt wieder reich und freudig. Der Naturalismus des 17. Jahrhunderts und nicht die bolognesische Akademie ist der wahre Erbe der Renaissance gewesen. Warum er im Kampfe mit der „idealen“ Kunst der Eklektiker untergehen musste, ist eine der interessantesten Fragen, die man sich in der Kunstgeschichte stellen kann.



ZWEITER TEIL



I. Die neue Gesinnung

Benozzo Gozzoli hat im Camposanto von Pisa unter anderen alttestamentlichen Geschichten auch die „Schande Noahs" zu erzählen gehabt. Es ist eine rechte Quattrocento-Erzählung geworden, breit und ausführlich, wo man das Behagen des Erzählers merkt, uns die Entstehung des Rausches bei dem Patriarchen mit aller Umständlichkeit darzulegen. Weit ausholend fängt er an: Es war ein schöner Herbstnachmittag und der Grosspapa nahm zwei Enkelkinder und ging mit ihnen die Weinlese zu besehen. Und wir werden zu den Knechten und Mägden geführt, die die Trauben lesen, in Körbe füllen und in der Bütte zerstampfen. Es ist überall lebendig von munterm Getier, an dem Wässerchen sitzen die Vögel und dem einen Kleinen macht ein Hündchen zu schaffen. Der Grosspapa steht da und geniesst die heitere Stunde. Indessen ist der neue Wein gepresst und wird dem Padrone zum Probieren gereicht. Die eigene Frau bringt den Becher und sie hängen alle an seinen Lippen, während er das Getränk prüfend auf der Zunge behält. Das Urteil war günstig, denn nun verschwindet der Erzvater in einer hinteren Laube, wohin man ihm ein grosses Fass mit vino nuovo gestellt hat, und dann geschieht das Unglück: sinnlos betrunken liegt der alte Mann vor der Thüre seines schönen buntgemalten Hauses und hat sich unanständig entblösst. In profundem Staunen besehen sich die Kinder die seltsame Wandlung, während die Frau zunächst dafür sorgt, dass die Mägde von der Stelle kommen. Die verdecken sich mit den Händen das Gesicht, aber ungern, und eine sucht durch die gespreizten Finger doch wenigstens noch ein Stück des Schauspiels zu erwischen.

Eine solche Erzählung kommt nach 1500 nicht mehr vor. Knapp und ohne Nebendinge wird die Szene in wenigen Figuren entwickelt. Man giebt keine Schilderungen, sondern den dramatischen Kern der Geschichte. Man duldet nicht das genremässige Ausspinnen, die Sache wird ernst genommen. Man will den Beschauer nicht amüsieren, sondern



Verrocchio. Taufe Christi

ergreifen. Die Affekte werden zur Hauptsache und vor dem Interesse am Menschen verschwindet der ganze übrige Inhalt der Welt.

In einer Galerie, wo die Cinquecentisten beisammenhängen, ist der erste Eindruck für den Beschauer bedingt durch die Einseitigkeit im Stofflichen: es sind nichts als menschliche Körper, die die Kunst bildet, grosse Körper, das ganze Bild füllend, und überall ist mit strengem Sinn das Nebensächliche ausgeschieden. Was für das Tafelbild gilt, gilt erst recht von der Wandmalerei. Es ist ein anderes Geschlecht von Menschen, das vor uns auftritt, und die Kunst geht auf Wirkungen aus, die mit der beschaulichen Freude an der Mannigfaltigkeit der Dinge sich nicht mehr vertragen.

1.

Das Cinquecento setzt ein mit einer ganz neuen Vorstellung von menschlicher Grösse und Würde. Alle Bewegung wird mächtiger, die Empfindung hat einen tieferen, leidenschaftlicheren Atemzug. Man beobachtet eine allgemeine Steigerung der menschlichen Natur. Es bildet sich ein Gefühl aus für das Bedeutende, für das Feierliche und Grossartige, dem gegenüber das Quattrocento in seiner Gebärde ängstlich und befangen erscheinen musste. Und so wird denn aller Ausdruck umgesetzt in eine neue Sprache. Die kurzen hellen Töne werden tief und rauschend und die Welt vernimmt wieder einmal das prachtvolle Rollen eines hochpathetischen Stiles.

Wenn Christus getauft wird — sagen wir: bei Verrocchio — so geschieht es mit einer dringlichen Hast, mit einer ängstlichen Biederkeit, die sehr ehrlich empfunden sein mochte, die aber dem neuen Geschlecht

als gemein vorkam. Man vergleiche mit dem Taufbild Verrocchios die Gruppe des A. Sansovino am Baptisterium. Er hat etwas ganz Neues daraus gemacht. Der Täufer tritt nicht erst hinzu, er steht da, ganz ruhig. Die Brust ist uns zugewendet, nicht dem Täufling. Nur der energisch seitwärts gedrehte Kopf geht mit der Richtung des Armes, der weitausgestreckt die Schale über den Scheitel Christi hält. Kein besorgtes Nachgehen und Sich-Vorbeugen; lässig zurückhaltend wird die Handlung vorgenommen, eine symbolische Handlung, deren Wert nicht in der peinlich exakten Ausführung besteht. Der Johannes des Verrocchio folgt mit dem Auge dem Wasser: bei Sansovino ruht sein Blick auf dem Antlitz Christi.[1])



A. Sansovino. Taufe Christi

Von Fra Bartolommeo findet sich unter den Handzeichnungen der Uffizien ein ganz übereinstimmender Entwurf zu einer Taufe im Sinne des Cinquecento.

Und gleicherweise ist nun auch der Täufling umgebildet, er soll ein Herrscher sein, nicht ein armer Schullehrer. Unfest steht er bei Verrocchio im Bach und das Wasser umspült seine mageren Beine. Die spätere Zeit lässt so wie so das Stehen im Wasser beiseite, indem sie nicht die Klarheit der Figurenerscheinung dem Gemein-Wirklichen opfern mag, das Stehen selbst aber wird frei und vornehm. Bei Sansovino ist es die schwungvolle Pose mit dem seitwärts abgesetzten Spielbein. Statt der eckigen zerhackten Bewegung entsteht eine schöne durchgehende Linie. Die Schultern sind zurückgenommen und nur der Kopf ist um ein weniges gesenkt. Die Arme liegen gekreuzt vor der Brust, die natürliche Steigerung des herkömmlichen Motivs der betend aneinandergelegten Hände.[2])

[1]) Die Schale bei Sansovino wird fast flach gehalten. Früher gab man mit archaischer Deutlichkeit die umgestürzte Schale und noch Giov. Bellini lässt den Inhalt bis auf den letzten Rest abtropfen (Bild in Vicenza, aus dem Jahr 1500).

[2]) An der Erzgruppe Verrocchios von Orsanmichele, Christus und Thomas, wäre eine ähnliche Kritik zu üben. Christus, der eigenhändig die Wunde blosslegt und selbst mit dem Blick die Operation begleitet, ist im Motiv zu niedrig gegriffen. So würde kein Späterer das Thema behandelt haben.

Das ist die grosse Gebärde des 16. Jahrhunderts. Bei Lionardo ist sie schon da, still und fein, wie es seine Art war. Fra Bartolommeo lebt von dem neuen Pathos und spricht hinreissend, wie mit der Gewalt des Sturmwindes. Das Beten der mater misericordiae und das Segnen seines Auferstandenen sind Erfindungen von der grössten Art: wie dort das Gebet in der ganzen Gestalt aufflammt und wie hier Christus segnet, voll Nachdruck und Würde, dagegen muss alles frühere wie Kinderspiel erscheinen. Michelangelo ist von Hause aus kein Pathetiker, er hält keine langen Reden, man hört das Pathos nur rauschen wie eine mächtige unterirdische Quelle, aber an Wucht der Gebärde vergleicht sich ihm keiner. Der Verweis auf die Figur des Schöpfers an der sixtinischen Decke mag genügen. Raffael hat in seinen männlichen römischen Jahren sich ganz mit dem neuen Geist erfüllt. Was für eine grosse Empfindung lebt in dem Teppichentwurf zur Krönung der Maria, was für ein Schwung in der Gebärde des Gebens und Empfangens! Es gehört eine starke Persönlichkeit dazu, um diese mächtigen Ausdrucksmotive in der Gewalt zu behalten. Wie sie gelegentlich mit dem Künstler durchgehen, zeigt in lehrreicher Weise die Komposition der sogenannten fünf Heiligen in Parma (Stich von Marc Anton, B. 113), ein Werk aus Raffaels Schule, dessen himmlische Figuren man zusammenhalten möge mit der noch ganz scheuen Christusgruppe auf der „Disputa“ des jugendlichen Meisters.

Zu diesem Überschwang des Pathos haben wir in Sannazaro's berühmter Dichtung der Geburt Christi (de partu virginis) die litterarische Parallele.[1]) Der Dichter hat sich angelegen sein lassen, den schlichten Ton der biblischen Erzählung möglichst zu meiden und die Geschichte mit allem Pomp und Pathos auszustatten, den er überhaupt aufzubringen vermochte. Maria ist von vornherein die Göttin, die Königin. Das demütige „fiat mihi secundum verbum tuum“ wird umschrieben mit einer langen hochtrabenden Rede, die der biblischen Situation in keiner Weise entspricht; sie blickt zum Himmel empor

— oculos ad sidera tollens
adnuit et tales emisit pectore voces:
Jam jam vince fides, vince obsequiosa voluntas:
en adsum: accipio venerans tua jussa tuumque
dulce sacrum pater omnipotens etc.

Glanz erfüllt das Gemach: sie empfängt. Es donnert bei heiterem Himmel

ut omnes audirent late populi, quos maximus ambit
Oceanus Thetysque et raucisona Amphitrite.

---

[1]) Das Werk erschien 1526. Der Autor soll 20 Jahre daran gefeilt haben.

2.



Pietà. Stich des Marc Anton[1])

Neben dem Verlangen nach der grossen, ausladenden Form findet man eine Tendenz, den Ausdruck des Affektes zu dämpfen, die vielleicht in noch höherem Masse als bezeichnend für die Physiognomie des Jahrhunderts empfunden wird. Es ist diese Zurückhaltung gemeint, wo man von der „klassischen Ruhe“ der Figuren spricht. Die Beispiele liegen nahe. In einem Augenblick der höchsten Erregung, da wo Maria ihren Sohn tot vor sich hat, schreit sie nicht auf, sie weint nicht einmal: ruhig und thränenlos, von keinem Schmerz verzerrt, breitet sie die Arme aus und blickt nach oben. So hat sie Raffael gezeichnet (Stich des Marc Anton). Bei Fra Bartolommeo drückt sie dem Toten, bei dem auch jeder Zug des Leidens ausgelöscht ist, einen Kuss auf die Stirn, ohne Heftigkeit und ohne Jammern, und so hat schon Michelangelo, noch grösser und noch gehaltener als die andern, bei der Pietà seines ersten römischen Aufenthaltes die Situation gegeben.

Wenn bei der „Heimsuchung“ Maria und Elisabeth mit gesegnetem Leib sich umarmen, so ist es die Begegnung von zwei tragischen Königinnen, eine langsame, feierliche, schweigende Begrüssung (Sebastiano del Piombo, Louvre), nicht mehr das muntere eilige Zusammenlaufen, wo eine freundliche junge Frau mit anmutigem Neigen der alten Base zuspricht, sie solle doch nicht soviel Umstände machen.

Und in der Verkündigungsszene ist Maria nicht mehr das Mädchen, das in fröhlichem Schrecken den unerwarteten Besuch ansieht, wie wir es bei Filippo, bei Baldovinetti oder Lorenzo di Credi finden, es ist auch nicht die demütige Jungfrau mit den gesenkten Augen einer Konfirmandin,

[1]) Der Felsen mit den Bäumen ist einem Stich des Lucas van Leyden entnommen.

sondern vollkommen gefasst, in fürstlicher Haltung, empfängt sie den Engel, nicht anders als eine vornehme Dame, die gewohnt ist, sich nicht überraschen zu lassen.[1])

Selbst der Affekt mütterlicher Liebe und Zärtlichkeit wird gedämpft, Raffaels Madonnen der römischen Periode sehen ganz anders aus als seine ersten. Es wäre nicht mehr passend für die vornehm gewordene Maria, das Kind so an die Wange zu drücken, wie die Madonna aus dem Hause Tempi (München) es thut. Man nimmt Abstand voneinander. Auch auf der Madonna della Sedia ist es die stolze Mutter, nicht die liebende, die die Welt ringsum vergisst, und wenn auf der Madonna Franz I. das Kind der Mutter zueilt, so beachte man, wie wenig diese ihm entgegenkommt.

3.

Italien hat im 16. Jahrhundert die Begriffe des Vornehmen festgestellt, die dem Abendland bis heute geblieben sind. Eine ganze Menge von Gebärden und Bewegungen schwindet aus den Bildern, weil sie als zu ordinär empfunden werden. Man bekommt deutlich das Gefühl, in eine andere Klasse der Gesellschaft überzutreten: aus einer bürgerlichen wird eine aristokratische Kunst. Was sich in den höheren Kreisen der Gesellschaft an unterscheidenden Merkmalen des Benehmens und Empfindens ausgebildet hat, wird übernommen und der ganze christliche Himmel, Heilige und Helden müssen ins Vornehme umstilisiert werden. Damals entstand der Riss zwischen dem Volkstümlichen und dem Edeln. Wenn auf Ghirlandajos Abendmahl von 1480 Petrus mit dem Daumen auf Christus zurückweist, so ist das eine Gebärde des Volkes, die die hohe Kunst alsbald nicht mehr als zulässig anerkannte. Lionardo ist schon gewählt, und doch giebt auch er einem reinen cinquecentistischen Geschmack hie und da noch Anstoss. Ich rechne dahin etwa die Gebärde des Apostels auf dem Abendmahl (rechts), der die eine Hand offen hingelegt hat und mit dem flachen Rücken der andern hineinschlägt, eine auch heute noch gebräuchliche und verständliche Ausdrucksbewegung, die aber der hohe Stil mit andern fallen liess. Es würde sehr weit führen,

[1]) Schon Lionardo tadelt einen zeitgenössischen Maler, wo die Maria bei der Botschaft in solche Bewegung gerate, als ob sie sich zum Fenster hinausstürzen wolle. Albertinelli und Andrea del Sarto möchten dann den Ton des Cinquecento zuerst rein getroffen haben. Eine Antezipation dieser Erscheinung ist Piero dei Franceschis Verkündigung in Arezzo. Die grossartigste Darstellung aber hat der Gegenstand in dem Bilde Marcello Venustis gefunden (Lateran), eine Conception, die den Geist Michelangelos verrät. Wiederholungen des Bildes in S. Caterina ai Funari in Rom und sonst. Zeichnung in den Uffizien (Berenson, 1644: I see no reason why it should not be given to Venusti).

diesen Prozess der „Reinigung“ auch nur einigermassen vollständig darzustellen. Ein paar Beispiele mögen für viele sprechen.



Sebastiano del Piombo. Heimsuchung

Wenn beim Gastmahl des Herodes das Haupt des Johannes an den Tisch gebracht wird, so sieht man bei Ghirlandajo den Fürsten den Kopf auf die Seite legen und die Hände zusammendrücken; man hört ihn lamentieren. Dem späteren Geschlecht kam das wenig fürstlich vor, Andrea del Sarto giebt den lässig abwehrenden, vorgestreckten Arm, das schweigende Zurückweisen.

Wenn die Salome tanzt, so springt sie bei Filippo oder Ghirlandajo mit der ungestümen Heftigkeit eines Schulmädchens im Zimmer herum, die Vornehmheit des 16. Jahrhunderts verlangt die gemessene Haltung, eine Fürstentochter darf nur langsam im Tanz sich bewegen und so hat sie Andrea gemalt.

Es bilden sich allgemeine Anschauungen aus über das vornehme Sitzen und Gehen. Zacharias, der Vater des Johannes, war ein einfacher Mann, aber dass er das Bein übers Knie legt, wenn er den Namen des Neugeborenen schreibt, wie man es bei Ghirlandajo sieht, passt nicht mehr für den Helden einer Cinquecentogeschichte.

Der wahrhaft Vornehme ist lässig in seiner Haltung und Bewegung, er wirft sich nicht in Positur, er steift nicht den Rücken, um sich zu präsentieren; er lässt sich scheinbar gehen, denn er ist immer präsentabel. Die Helden, die Castagno gemalt hat, sind in der Mehrzahl gemeine Renommisten, so stellt sich kein edler Mann hin. Auch der Typus des Colleoni in Venedig muss vom 16. Jahrhundert so empfunden worden sein, als der Protz. Und wie die Frauen in Ghirlandajos Wochenstuben bolzengerade zum Besuch aufmarschieren, hat wohl später einen bürgerlichen Beigeschmack bekommen, die edle Frau soll etwas Lässiges haben im Gang, etwas Gelöstes.

Verlangt man nach den italienischen Worten für diese neuen Begriffe, so findet man sie in dem „Cortigiano" des Grafen Castiglione, dem Büchlein vom vollkommenen Kavalier (1516). Es giebt die Anschauungen des Hofes von Urbino, und Urbino war damals der Ort, wo alles zusammenkam, was in Italien auf Rang und Bildung Anspruch machen konnte, die anerkannte Schule der feinen Sitte. Der Ausdruck für die vornehme, elegante Nonchalance ist la sprezzata desinvoltura. An der Herzogin, die den Hof dominierte, wird die unauffällige Vornehmheit gerühmt: die modestia und grandezza in ihren Reden und Gebärden machen sie fürstlich. Man erfährt dann weiter vieles über das, was sich mit der Würde eines Edelmanns vertrage oder nicht vertrage.[1]) Ein gehaltener Ernst wird immer wieder als sein eigentliches Wesen in den Vordergrund geschoben. Quella gravità riposata, die den Spanier auszeichne. Es wird gesagt — und offenbar war das etwas Neues —, dass es für den vornehmen Mann unschicklich sei, schnelle Tänze mitzumachen (non entri in quella prestezza de' piedi e duplicati ribattimenti) und ebenso lautet die Vorschrift für die Damen, sie sollten alle heftigen Bewegungen vermeiden (non vorrei vederle usar movimenti troppo gagliardi e sforzati). Alles soll haben la molle delicatura.

Die Diskussion über das Schickliche und Unschickliche erstreckt sich natürlich auch auf die Rede und wenn Castiglione noch eine grosse Freiheit gewährt, so findet man in dem populäreren Anstandsbuch des della Casa (il Galateo) später schon einen strengeren Hofmeister. Auch die alten Dichter werden hergenommen und der Kritiker des 16. Jahrhunderts wundert sich, dass man selbst aus dem Munde von Dantes Beatrice Worte zu hören bekomme, die in die Tavernen gehören.

Man dringt überall auf Haltung und Würde im 16. Jahrhundert und man ist dabei ernst geworden. Das Quattrocento muss der neuen Generation wie ein mutwilliges, oberflächliches Kind vorgekommen sein. Dass z. B. an einem Grabmal zwei lachende Buben mit den Wappenschildern sich breit machen durften, wie bei Desiderios Marsuppinigrab in S. Croce, ist jetzt eine unverständliche Naivität. Es müssten an diesem Ort doch trauernde Putten sein oder besser schmerzlichbewegte

---

[1]) Es ist z. B. dem Edelmann rühmlicher, ein mittelmässiger als ein guter Schachspieler zu sein, weil man sonst meinen könnte, er habe auf das schwierige Spiel sehr viel Studium verwendet.

Die moderne falsche Demut kommt hier wohl auch zum ersten Mal zum Ausdruck: Wenn man sich rühmen wolle, so solle man das nur so nebenbei thun, als ob man unwillkürlich darauf gekommen sei, von seinen Verdiensten zu sprechen.

grosse Figuren (Tugenden), denn Kinder können wohl nicht recht ernst sein.[1])

4.

Man will nur das Bedeutende gelten lassen. In den Historien der Quattrocentisten giebt es eine Menge Züge genrehafter, idyllischer Art, die mit dem eigentlichen Thema wenig zu thun haben, die aber in ihrer Anspruchslosigkeit das Entzücken der modernen Beschauer bilden. Es ist schon oben bei Gelegenheit von Gozzolis Noahgeschichten davon die Rede gewesen. Es kam den Leuten gar nicht darauf an, einen geschlossenen Eindruck zu erzielen, sie wollten durch die Fülle der Einfälle das Publikum ergötzen. Wo auf Signorellis Wandbild in Orvieto die Seligen ihre himmlischen Kronen erhalten, da machen in den Lüften die Engel Musik; einer aber ist unter ihnen, der sein Instrument erst stimmen muss und der nun in dem hochfeierlichen Moment ganz ruhig diesem Geschäft sich hingiebt, und zwar an sichtbarster Stelle. Er hätte das doch früher besorgen sollen.[2])

In der sixtinischen Kapelle hat Botticelli den Auszug der Juden aus Ägypten gemalt. Der Auszug eines Volkes, was für eine heroische Szene! Was ist aber das Hauptmotiv? Eine Frau mit zwei kleinen Knaben: der Jüngste soll sich vom älteren Bruder führen lassen, aber er will nicht und hängt sich weinerlich an den Arm der Mutter und wird darob zurechtgewiesen. Das ist allerliebst, und doch — wer von den Neuern hätte den Mut, dies Motiv eines sonntäglichen Familienspazierganges gerade in solchem Zusammenhang vorzubringen?

In der gleichen Kapelle durfte Cosimo Rosselli das Abendmahl darstellen. Er bringt im Vordergrunde seines Bildes ein Stilleben mit grossem blankem Metallgeschirr, daneben lässt er einen Hund mit einer Katze sich herumbalgen und weiterhin findet man noch ein Hündchen, das „das Männchen“ macht — die Stimmung des heiligen Bildes ist natürlich vollkommen verdorben, aber kein Mensch nahm Anstoss und der Maler malte in der Hauskapelle des Herrn der Christenheit.

Es hat einzelne Künstler gegeben, wie den grossen Donatello, die für die einheitliche Fassung eines historischen Moments Gefühl hatten. Seine historischen Bilder sind weitaus die besten Erzählungen des 15. Jahr-

[1]) Die trauernden Putten kommen schon im 15. Jahrhundert in Rom vor, wo man immer feierlicher war als in Florenz. Das 17. Jahrhundert findet später wieder die Unbefangenheit, muntere Kinder — allerdings nur ganz junge — an Grabmälern vorzubringen.

[2]) Auch im Gnadenbild erscheint der stimmende Engel ganz isoliert zu Füssen des Thrones (Signorelli, Carpaccio) und man fragt sich immer wieder, was das für eine Gesinnung gewesen sein muss, die so viel Harmlosigkeit im Andachtsbilde vertrug.

hunderts. Für die anderen war es ausserordentlich schwierig, sich zusammenzunehmen, auf das bloss Unterhaltende zu verzichten und mit der Darstellung des Geschehnisses Ernst zu machen. Lionardo mahnt, eine gemalte Geschichte müsse auf den Beschauer den gleichen Gemütseindruck machen, als ob er selbst bei dem Fall beteiligt wäre.[1] Was will das aber heissen, so lange man auf den Bildern selbst eine ganze Menge von Menschen duldet, die gleichgültig dabeistehen oder teilnahmlos umblicken. Bei Giotto war jeder Anwesende in eigentümlicher Weise thätig oder leidend an der Handlung beteiligt, mit dem Quattrocento aber stellt sich sofort jener stumme Chorus von Leuten ein, die darum geduldet werden, weil das Interesse für die Darstellung der blossen Existenz und des charakteristischen Daseins stärker geworden ist als das Interesse an der Aktion und der Wechselbeziehung. Oft sind es die Besteller und ihre Sippe, die auf der Bühne mitfigurieren wollten, oft bloss städtische Berühmtheiten, die man auf diese Weise ehrte, ohne ihnen den Zwang einer bestimmten Rolle im Bilde zuzumuten. L. B. Alberti geniert sich nicht, in seinem Traktat von der Malerei ausdrücklich um diese Ehre für seine Person nachzusuchen.[2]

Durchgeht man den Freskencyklus an den Wänden der sixtinischen Kapelle, so ist man immer wieder betroffen von der Gleichgültigkeit des Malers dem Stoff gegenüber; wie wenig es ihm darauf ankommt, die eigentlichen Träger der Geschichte herauszuarbeiten; wie mehr oder weniger überall unter der Konkurrenz verschiedener Interessen das Wesentliche dem Unwesentlichen zu erliegen droht. Hat man je erlebt, dass ein Verkündiger des Gesetzes wie Moses ein so zerstreutes Auditorium vorgefunden habe wie auf dem Bilde Signorellis? Dem Beschauer ist es fast unmöglich, in die Situation hineinzukommen. Man meint, Botticelli wenigstens wäre wohl der Mann, beim Aufruhr der Rotte Korah eine leidenschaftliche Erregung, die sich ganzen Massen mitgeteilt hat, vorzuführen. Allein wie bald erstickt auch bei ihm die aufflackernde Bewegung in den Reihen einer starren Assistenz!

Es muss ein bedeutender Eindruck gewesen sein, als zum ersten Mal neben diesen Historien des Quattrocento die Raffaelschen Teppiche mit den Apostelgeschichten erschienen, Bilder, wo mit der Sache völlig Ernst gemacht ist, wo die Bühne gereinigt ist von allem müssigen Volk und wo denn auch jene Energie der dramatischen Belebung sich eingestellt hat, die den Beschauer unmittelbar ergreift. Wenn Paulus in Athen predigt, so sind es nicht nur Statisten mit Charakterköpfen, die

[1]) Buch von der Malerei (ed. Ludwig): No. 188 (246).

[2]) Kleinere Schriften (ed. Janitschek) S. 162 (163).

herumstehen, sondern in den Mienen jedes einzelnen ist es geschrieben, wie ihn das Wort ergreift und wie weit er der Rede folgen kann, und wenn etwas Seltsames geschieht, wie der plötzliche Tod des Ananias, so fahren alle, die es sehen, mit der sprechendsten Gebärde des Staunens oder Entsetzens zurück, während das ganze Volk der Ägypter im Roten Meer versinken konnte, ohne dass der quattrocentistische Maler von den Juden auch nur einen sich darüber hätte aufregen lassen.

Es war dem 16. Jahrhundert vorbehalten, die Welt der Affekte, der grossen menschlichen Gemütsbewegungen nicht zu entdecken, aber doch künstlerisch auszubeuten. Das starke Interesse an dem psychischen Geschehen bildet ein Hauptmerkmal seiner Kunst. Die Versuchung Christi wäre durchaus ein Thema im Geiste der neuen Zeit gewesen: Botticelli wusste nichts damit zu machen, er hat sein Bild mit der Schilderung einer blossen Zeremonie gefüllt; umgekehrt, wo den Cinquecentisten Vorwürfe ohne dramatischen Inhalt gegeben werden, versehen sie sich oft, indem sie den Affekt und die grosse Bewegung dahin bringen, wo sie nicht hingehören, z. B. in die idyllischen Szenen der Geburt Christi.

Mit dem 16. Jahrhundert hört das behagliche Schildern auf. Die Freude, in der Breite der Welt und in der Fülle der Dinge sich zu ergehen, erlischt.

Was weiss ein Quattrocentist alles vorzubringen, wenn er die Anbetung der Hirten zu malen hat! Es giebt von Ghirlandajo eine Tafel der Art in der Akademie von Florenz. Wie umständlich sind die Tiere behandelt, Ochs und Esel und Schaf und Distelfink; dann die Blumen, das Gestein, die fröhliche Landschaft. Dazu werden wir genau bekannt gemacht mit dem Gepäck der Familie, ein abgeschabter Sattel liegt da und ein Weinfässchen daneben und für den archäologischen Geschmack giebt der Maler noch ein paar Zierstücke extra: einen Sarkophag, ein paar antike Pfeiler und hinten einen Triumphbogen, funkelnagelneu, mit goldener Inschrift auf blauem Fries.

Diese Unterhaltungen eines schaulustigen Publikums sind dem grossen Stil völlig fremd. Es ist später davon zu reden, wie das Auge überhaupt das Reizvolle anderswo sucht, an dieser Stelle soll nur gesagt sein, dass im Historienbilde das Interesse durchaus auf das eigentliche Geschehen sich konzentriert und dass die Absicht, mit der bedeutenden affektvollen Bewegung die Hauptwirkung zu gewinnen, die blosse Augenvergnügung mit dem bunten Vielerlei ausschliesst. Das bedeutet zugleich, dass die breit auseinandergelegten Marienleben und dergleichen Stoffe eine starke Reduktion erleben müssen.

5.

Man kann auch vom Porträt sagen, dass es im 16. Jahrhundert etwas Dramatisches bekomme. Seit Donatello ist zwar hie und da der Versuch gemacht worden, über die blosse Beschreibung des ruhenden Modells hinauszukommen, allein das sind die Ausnahmen und die Regel ist, dass der Mensch festgehalten wird, so wie er eben dem Maler sitzt. Köpfe des Quattrocento sind in ihrer Schlichtheit unschätzbar, sie wollen gar nicht etwas Besonderes vorstellen, aber sie haben neben den klassischen Porträtwerken etwas Gleichgültiges. Das Cinquecento verlangt den bestimmten Ausdruck; man weiss sofort, was die Person denkt oder sagen will; es ist nicht genug, zu zeigen, wie die bleibenden festen Formen eines Gesichtes gewesen sind, es soll ein Moment des frei bewegten Lebens dargestellt werden.

Dabei sucht man nun überall dem Modell die bedeutendste Seite abzugewinnen, man denkt höher von der Würde des Menschen und wir empfangen den Eindruck, es sei ein Geschlecht mit grösserer Empfindung und von mächtigerer Art gewesen, das diesseits der Schwelle des 16. Jahrhunderts steht. Lomazzo hat in seinem Traktat dem Maler als Regel vorgeschrieben, dass er, das Unvollkommene beseitigend, die grossen würdevollen Züge im Porträt herausarbeite und steigere, eine späte theoretische Formulierung dessen, was die Klassiker von sich aus gethan hatten (al pittore conviene che sempre accresca nelle faccie grandezza e maestà, coprendo il difetto del naturale, come si vede che hanno fatto gl' antichi pittori).[1]) Wie nahe die Gefahr lag, bei solcher Tendenz die individuelle Stimmung zu verletzen und die Persönlichkeit in ein ihr fremdes Ausdrucksschema hineinzudrängen, ist offenbar. Allein es sind erst die Epigonen, die dieser Gefahr erlegen sind.

Es mag mit der erhöhten Auffassung des Menschen im allgemeinen zusammenhängen, dass die Zahl der Porträtbestellungen jetzt kleiner ist als früher. Man durfte den Künstlern offenbar nicht mit jeder beliebigen Physiognomie kommen. Bei Michelangelo heisst es dann gar, er habe es für eine Entwürdigung der Kunst angesehen, etwas Irdisches in seiner individuellen Beschränkung nachzubilden, wenn es nicht von der höchsten Schönheit gewesen sei.

6.

Es ist nicht anders möglich gewesen, als dass dieser Geist gesteigerter Würde auch für die Auffassung und Darstellung der himm-

[1]) Er beruft sich u. a. auf Tizian, der bei Ariost la facundia e l' ornamento und bei Bembo la maestà e l' accuratezza habe erscheinen lassen. Lomazzo, trattato della pittura. Ausg. von 1585. Pag. 433.

lischen Personen bestimmend wurde. Das religiöse Gefühl mochte sich in diesem oder jenem Sinne aussprechen: die gesellschaftliche Erhöhung der heiligen Figuren war eine Konsequenz, die sich aus ganz andern Prämissen notwendig ergeben musste. Es ist schon darauf hingewiesen worden, wie die Jungfrau in der Verkündigung vornehm und zurückhaltend dargestellt wird. Aus dem scheuen Mädchen ist eine Fürstin geworden und die Madonna mit dem Bambino, die im 15. Jahrhundert eine gute bürgerliche Frau aus der und der Gasse sein konnte, wird vornehm, feierlich und unnahbar.

Sie lacht den Beschauer nicht mehr an mit munteren Augen, es ist auch nicht mehr die Maria, die befangen und demütig das Auge gesenkt hält, die junge Mutter, die mit ihrem Blick auf dem Kinde ruht: gross und sicher schaut sie nun den Betenden an, eine Königin, die gewohnt ist, Knieende vor sich zu sehen. Der Charakter kann wechseln, bald ist es mehr eine weltliche Vornehmheit, wie bei Andrea del Sarto, oder mehr eine heroische Weltentrücktheit, wie bei Michelangelo, aber die Umwandlung des Typus ist überall zu beobachten.

Und auch das Christuskind ist nicht mehr das spielende muntere Bübchen, das etwa in einem Granatapfel grübelt und der Mutter auch ein Kernchen anbietet (Filippo Lippi), es ist auch nicht mehr der lachende Schelm, der mit dem Händchen segnet, ohne dass man's ernst nehmen kann, — wenn er lächelt, wie in der Madonna delle Arpie, so ist es ein Lächeln gegen den Beschauer, ein nicht ganz angenehmes Kokettieren, das Sarto verantworten mag, gewöhnlich ist er ernst, sehr ernst. Raffaels römische Bilder bezeugen das. Michelangelo aber ist der erste, der das Kind so gebildet hat, ohne ihm unkindliche Bewegungen (wie das Segnen eine ist) aufzudrängen. Er giebt den Knaben in freier Natürlichkeit, aber ob er wache oder schlafe, es ist ein Kind ohne Fröhlichkeit.[1])

Unter den Quattrocentisten hat Botticelli deutlich in diesem Sinne präludiert; er wird mit dem Alter immer ernster und ist darin ein energischer Protest gegen die lächelnde Oberflächlichkeit eines Ghirlandajo. Aber mit den Typen des neuen Jahrhunderts kann man ihn doch nicht zusammenstellen: seine Madonna kann wohl ernst aussehen, aber es ist ein niedergedrücktes trauriges Wesen, ohne Grösse, und sein Kind ist noch nicht das herrschaftliche Kind.

---

[1]) Dass das Christuskind der unkindlichen Funktion des Segnens enthoben wird, hat auch in der deutschen Kunst der Hochblüte seine Analogien. Die Gebärde des Knaben auf Holbeins Darmstädter Madonna, der das linke Ärmchen ausstreckt, ist kein Segnen mehr.

Täusche ich mich oder gehört nicht auch das Seltenwerden der säugenden Madonna in diesen Zusammenhang? Es lässt sich denken, dass die Szene der mütterlichen Ernährung dem Cinquecento der Hoheit zu entbehren schien. Wenn Bugiardini die Madonna del Latte noch giebt, so weist die Maria mit der Hand auf die Brust, als wolle sie dem Beschauer sagen: Dies ist die Brust, die den Herrn genährt hat (Bild in den Uffizien).

In dem Bilde der Verlobung des Christuskindes mit der hl. Catharina (Galerie Bologna) nimmt derselbe Künstler diesen Vorgang nicht als eine für das Kind unverständliche Zeremonie, vielmehr ist der kleine Knabe der Situation schon vollkommen gewachsen und giebt der Demütig-Empfangenden mit erhobenem Finger noch gute Lehren.

Mit der inneren Wandlung hat sich auch ein Wechsel in der äusseren Erscheinung vollzogen. An den Thron, wo die Maria sass, hatte man früher alle Schätze der Welt zusammengetragen und die liebe Frau mit aller Zier von feinen Geweben und kostbarem Schmuck bedacht. Da breiteten sich die feingemusterten bunten Teppiche des Orients, da glänzten Marmorschranken vor dem blauen Himmel, in zierliche Lauben war Maria gebettet, oder es rauschte ein schwerer Purpurvorhang von oben herab, goldgemustert, mit Perlen gesäumt und gefüttert mit köstlichem Hermelin. Mit dem 16. Jahrhundert verschwindet die bunte Mannigfaltigkeit auf einmal. Man sieht keine Teppiche und Blumen mehr, kein künstliches Zierwerk des Thrones und keine ergötzlichen Landschaften: die Figur dominiert und wenn die Architektur beigezogen ist, so ist es ein grosses ernstes Motiv und aus der Tracht ist aller profane Schmuck verbannt. Einfach und gross soll sich die Königin des Himmels darstellen. Ob in dieser Wandlung eine innigere Frömmigkeit sich ausspreche, frage ich nicht. Es giebt Leute, die im Gegenteil behaupten, dass das sorgliche Fernhalten des „Profanen“ eine Unsicherheit der religiösen Empfindung anzeige.[1])

Die analoge Typenerhöhung vollzieht sich im Kreise der Heiligen. Es ist nicht mehr erlaubt, beliebige Leute von der Gasse hereinzurufen, um neben dem Thron der Madonna Platz zu nehmen. Einen alten Kracher, mit der Brille auf der Nase und etwas unsauber in seinem Habitus, nahm das 15. Jahrhundert von Piero di Cosimo noch gern als heiligen Antonius an. Andere Künstler haben auch höher gegriffen, das 16. Jahrhundert aber verlangt unbedingt die bedeutende Erscheinung. Es

[1]) Über den Anteil, der dem Eindruck Savonarolas bei diesen Vorgängen zuzuweisen ist, mögen sich andere aussprechen. Die Gefahr liegt nahe, zu viel von dieser einen Persönlichkeit abhängig zu machen. Es handelt sich hier um ein allgemeines und nicht einmal ausschliesslich religiöses Phänomen.

braucht kein Idealtypus zu sein, aber der Maler soll auswählen unter seinen Modellen. Um von Raffael zu schweigen, der unvergleichliche Charaktere hingestellt hat, wird man selbst bei dem oberflächlich gewordenen Andrea del Sarto nie das Niedrige und Philisterhafte treffen. Bartolommeo aber macht mit Einsatz aller Kräfte den immer erneuten Versuch, seinen heiligen Männern den Ausdruck des Gewaltigen zu erringen.

Es wäre nun noch ein weiteres zu sagen über den Verkehr der Personen, die zum engeren Haushalt gehören, mit der Maria und ihrem Kinde, wie z. B. der alte Spielgeselle Johannes ehrfurchtsvoll wird und anbetend niederkniet, indessen möge hier nur noch eine Andeutung über die Engel des neuen Jahrhunderts angereiht werden.

Das Cinquecento übernahm von seinem Vorgänger die Engel in der doppelten Gestalt des Engelkindes und des halbwüchsigen Engelmädchens. Von der letzteren Gattung erinnert sich jedermann gleich bei Botticelli und Filippino, die reizendsten Exemplare gesehen zu haben. Man beschäftigte sie im Bild als Kerzenhalterinnen, wie in Botticellis Berliner Tondo, wo die eine mit naiv-dummem Gesicht nach der flackernden Flamme emporsieht, oder sie dürfen als Blumenmädchen und Sängerinnen in der Nähe des Bambino weilen, wie in dem köstlich empfundenen Frühbild Filippinos in der Galerie Corsini, das hier in Abbildung beigegeben ist. Schüchtern, mit gesenktem Blick, bietet eines von den Mädchen dem Christusknaben einen Körbchen voll Blumen an und während dieser sich lustig auf die Seite wälzt und in die Bescheerung hineingreift, tragen ein paar andere Engel mit vielem Ernst ein Lied nach Noten vor, nur einer sieht einen Augenblick auf und es geht ein Lächeln über seine Züge. Warum ist das 16. Jahrhundert nie mehr auf solche Motive zurückgekommen? Es fehlt den neuen Engeln ein Zauber jugendlicher Befangenheit und die Naivität haben sie ganz abgestreift. Sie gehören jetzt gewissermassen mit zur Herrschaft und benehmen sich dementsprechend. Der Beschauer soll nicht mehr lächeln dürfen.

In der Bewegung der Flugengel greift das Cinquecento auf das alte feierliche Schweben zurück, wie es die Gotik gekannt hatte. Dem Realismus des 15. Jahrhunderts waren die schönlinigen, langgewandeten Gestalten ohne Körperlichkeit unverständlich gewesen; es begehrte die plausiblere Bewegung und gab statt des Schwebens das Laufen oder Rennen auf einer kleinen Wolkenunterlage und so entstanden jene hurtigen Mädchenfiguren, die weder schön noch würdevoll, aber sehr überzeugend die Beine mit nackter Ferse hinten auswerfen. Versuche, das „schwimmende“ Fliegen zu geben, stellen dann bald sich ebenfalls wieder ein,

mit heftiger Bewegung der Beine, allein erst die hohe Kunst fand denjenigen Ausdruck für die gemessene und feierliche Bewegung in der Luft, der seither üblich geworden ist.[1])

Von den Kinderengeln ist als Hauptsache zu sagen, dass auch sie an der Kindlichkeit des Bambino teilnehmen dürfen. Man fordert von ihnen nichts, als dass sie Kinder seien, wobei dann freilich je nach Umständen auch der Widerschein einer allgemeinen hohen und getragenen Stimmung auf sie fallen kann. Der Putto mit seinem Täfelchen bei der Madonna di Foligno wirkt ernster, trotzdem er nicht betet, als beispielsweise die zwei kleinen nackten Bübchen auf Desiderios Sakramentstabernakel (S. Lorenzo), die in angelegentlicher Frömmigkeit dem segnenden Christus sich nahen, wo aber niemand die Szene anders als scherzhaft nehmen kann. Aus venezianischen Bildern sind die ganz jugendlichen Musikanten bekannt, die zu Füssen der Madonna die Guitarre und andere Instrumente sachlich und eifrig handhaben. Das Cinquecento hat auch dieses Spiel unpassend gefunden und die musikalische Begleitung eines heiligen Zusammenseins älteren Händen anvertraut, damit die Reinheit der Stimmung nicht beeinträchtigt werde. Das populärste Beispiel für die ganz kindlichen Putten des neuen Jahrhunderts sind die zwei Figuren auf der Schwelle der sixtinischen Madonna.

7.

Bei der offenkundigen Tendenz, dem Altarbilde wieder mehr Respekt zu sichern und die allzunahe Verbindung des Himmlischen und Irdischen zu lösen, kann es nicht überraschen, wenn nun das Wunderbare unmittelbar aufgenommen wird, nicht nur mit Glorien und Nimben, sondern mit

[1]) Die mittelalterlichen Flugfiguren stammen direkt aus der Antike. Indem die Renaissance das Laufschema erfand, griff sie unbewusst auf diejenige Gestaltung der Flugbewegung zurück, mit der die älteste griechische Kunst angefangen hatte und die in der Archäologie als das „Knielaufschema“ bekannt ist. (Typus: die Nike aus Delos, wozu der Engel des Benedetto da Majano in der Abbildung auf S. 15 verglichen werden kann.) Das vollkommenere, aus der Bewegung des Schwimmers gewonnene Schema ging im Altertum noch eine Weile neben dem alten her (vgl. Studniczka, die Siegesgöttin, 1898, S. 13) und auch dafür giebt es in der neueren Kunst Parallelen: Peruginos Himmelfahrt der Maria in der Akademie von Florenz zeigt beide Typen nebeneinander und während Botticelli und Filippino ihre Engel schon wagrecht in der Luft sich halten lassen, kann man gleichzeitig, bei Ghirlandajo etwa, noch immer den alten Laufengel finden. Signorelli möchte unter den Quattrocentisten derjenige sein, der dem neuen Schema die vollkommenste Form abgewonnen hat (Fresken in Orvieto); an ihn hat sich Raffael in der Disputa angelehnt. Später tritt dann die gesteigerte Bewegung und die Verkürzung dazu, das Hervorkommen aus der Tiefe und das „Kopfüber“, wofür die Beispiele bei den vier Sibyllen der Pace oder der Madonna del baldacchino nahe liegen.



Filippino Lippi. Madonna mit Kind und Engeln

einer idealen Darstellung von Vorgängen, die bisher höchst real und möglichst begreiflich gegeben worden waren.[1])

Fra Bartolommeo giebt die Erscheinung der Madonna vor dem heiligen Bernhard zuerst als ein Herabschweben. Andrea del Sarto folgte ihm nach, indem er den Verkündigungsengel auf Wolken sich nahen liess, wofür er sich auch auf trecentistische Vorbilder berufen konnte. In die Alltäglichkeit einer Wochenstube dringen die Engel auf Wolken (Mariengeburt Andreas von 1514) und während das Quattrocento seine Madonna am liebsten auf einen soliden Thronsessel vor sich hingesetzt hatte, erlebt man es seit Ausgang des 15. Jahrhunderts, dass Maria wieder in die Lüfte gehoben wird und als Madonna „in der Glorie“ erscheint, ein altertümliches Schema, das in der sixtinischen Madonna eine unerwartete und einzigartige Umsetzung ins Momentane erfahren hat.

[1]) Im Quattrocento gab es auch Leute mit einem felsenharten Wirklichkeitssinn wie Francesco Cossa von Ferrara, der es nicht einmal über sich brachte, dem Engel Gabriel bei der Verkündigung einen ordentlichen Heiligenschein zuzugestehen, sondern ihm ein Gestell aus Messing auf den Kopf schraubte (Bild in Dresden).

8.

Diese Erhöhung der Vorstellung nach Seite des Übernatürlichen bringt uns nun auf die allgemeinere Frage nach dem Verhältnis der neuen Kunst zur Wirklichkeit. Dem 15. Jahrhundert ging das Wirkliche über alles. Ob es schön sei oder nicht, bei der Taufe musste Christus jedenfalls mit den Füssen im Bache drin stehen. Etwa einmal hat sich zwar in Nebenschulen ein idealer Meister von dieser Forderung freigehalten und die Sohlen des Herrn auf der Wasserfläche stehen lassen, wie Piero dei Franceschi (London), den Florentinern aber hätte man nicht so kommen dürfen. Und doch, mit dem neuen Jahrhundert stellt sich diese ideale Fassung auch hier wie selbstverständlich ein. Und so geht es mit andern Dingen. Michelangelo bildet die Maria bei seiner Pietà ganz jugendlich und lässt sich durch keine Einrede beirren. Der zu kleine Abendmahltisch des Lionardo und die unmöglichen Kähne auf Raffaels Fischzug sind weitere Beispiele, wie für die neue Gesinnung das Wirkliche nicht mehr der entscheidende Gesichtspunkt ist und der künstlerischen Erscheinung zuliebe auch das Unnatürliche zugelassen wird.

Indessen, wenn von dem Idealismus des 16. Jahrhunderts die Rede ist, so denkt man an etwas anderes, an eine allgemeine Abkehr vom Lokalen, Individuellen und Zeitlich-Bestimmten und mit dem Gegensatz von Idealismus und Realismus glaubt man wohl den wesentlichsten Unterschied zwischen klassisch und quattrocentistisch bezeichnet zu haben. Die Bestimmung ist aber nicht zutreffend. Wahrscheinlich würde niemand die Begriffe damals verstanden haben und sie sind eigentlich auch erst im 17. Jahrhundert am Platze, wo die Gegensätze nebeneinander hervortreten. Beim Übergang in das Cinquecento aber handelt es sich eher um eine Steigerung als um die Verleugnung der alten Kunst.

Das 15. Jahrhundert ist mit den biblischen Historien nie in dem Sinne realistisch verfahren, dass es, wie moderne Maler tun, den Vorgang prinzipiell ins moderne Leben hätte übersetzen wollen. Die Absicht ging immer auf die reiche sinnliche Erscheinung und hierfür benutzte man die Motive der Gegenwart, unter dem Vorbehalt, darüber hinauszugehen, sobald es zweckdienlich schien.

Umgekehrt ist das 16. Jahrhundert nicht ideal in dem Sinne, dass es die Berührung mit der Wirklichkeit vermieden und den Eindruck des Monumentalen auf Kosten der bestimmten Charakterisierung erstrebt hätte. Seine Bäume wurzeln im alten Boden, sie reichen nur höher hinauf. Die Kunst ist noch immer die Verklärung des gegenwärtigen Lebens, nur glaubte sie den gesteigerten Ansprüchen an die feierliche Erscheinung nicht anders genügen zu können, als eben mit ihrer Aus-

wahl von Typen, Trachten und Architekturen, wie sie die Wirklichkeit nicht leicht zusammen bieten mochte.

Völlig irreführend aber wäre es, das Klassische mit der Imitation der Antike identifizieren zu wollen. Die Antike mag uns aus den Werken des Cinquecento vernehmlicher entgegensprechen als aus denen der älteren Generation — wir werden darüber in anderem Zusammenhang noch handeln —, der Intention nach stehen aber die Klassiker nicht wesentlich anders dem Altertum gegenüber als die Quattrocentisten.

Es ist nötig, etwas ins Einzelne zu gehen. Beginnen wir mit der Behandlung der Ortlichkeit. Man weiss, wie viel Raum Ghirlandajo in seinen Bildern den baulichen Dingen gewährt hat. Zeigt er uns Florenz? Wohl sieht man hie und da in eine Gasse der Stadt, allein in seinen Höfen und Hallen ist er Fabulist. Das sind Architekturen, wie sie nie gebaut worden sind; es kam ihm nur an auf die Pracht des Eindruckes. Und das 16. Jahrhundert behält den Standpunkt; bloss ist seine Ansicht über das, was prachtvoll sei, eine andere. Die ausführlichen Stadtprospekte und die Landschaftsveduten fallen fort, aber nicht weil man den möglichst unbestimmten Allgemeinausdruck gesucht hätte, sondern weil man sich für diese Dinge überhaupt nicht mehr interessierte. Die „ubiquité“ des französischen Klassizismus ist hier noch nicht zu suchen.[1])

Nun kommen freilich Zugeständnisse an die Idealität des Raumes vor, die uns ganz fremdartig berühren. Eine Geschichte wie die Heimsuchung, wo man den Eingang in ein Haus, die Wohnung der Elisabeth, zu sehen erwartet, wird von Pontormo so gegeben, dass die Bühne nichts enthält als eine grosse Nische und einen Stufenaufgang davor. Allein auch hier wäre zunächst daran zu erinnern, dass ja auch Ghirlandajo in seinem Louvrebild der Heimsuchung einen Thorbogen als Hintergrund genommen hat, jedenfalls nicht zur Verdeutlichung des Vorgangs, dann aber wäre im allgemeinen zu sagen, dass in diesen Fragen unser nordisches Gefühl überhaupt nicht zum Urteil zugelassen werden darf. Die Italiener haben eine Fähigkeit, den Menschen für sich allein zu nehmen und von der Umgebung als etwas Gleichgültigem abzusehen, die uns, die wir Figur und Lokal immer sachlich zusammenbeziehen, schwer verständlich ist. Eine blosse Nischenarchitektur bei der Heimsuchung benimmt dem Vorgang, selbst wenn wir die günstige formale Wirkung einsehen, sofort die überzeugende Lebendigkeit, für uns;

[1]) Bei der Madonna di Foligno hat Raffael übrigens doch geduldet, dass ein Ferrarese eine detaillierte Landschaft (man nimmt wohl fälschlich an, es sei Foligno) darauf malte. Die Madonna von Monteluce zeigt den Tempel von Tivoli. Anderer Fälle nicht zu gedenken.

für den Italiener ist jeder Hintergrund gut, sobald nur die Figuren sprechen. Die Allgemeinheit des Raumes oder sagen wir der Mangel an Realismus kann darum von Pontormo nie so empfunden worden sein, wie wir nach unserem Eindruck es anzunehmen geneigt sind.[1])

Ein noch höherer Grad von Idealismus ist es, die Madonna auf ein Postament zu stellen, als ob sie eine Statue wäre. Auch das ist ein Zugeständnis des hohen Stiles an die formale Wirkung und nicht nach nordischen Begriffen von „Intimität" zu beurteilen. Der Italiener ist auch hier im stande, von dem Anstössigen abzusehen, was das Motiv, sachlich genommen, haben müsste, und er bewährt die gleiche Denkart in den Fällen, wo dem Bewegungsmotiv zuliebe einer Figur ohne weitere Erklärung ein Würfel oder etwas dergleichen unter die Füsse geschoben wird.

Lionardo hat gelegentlich gewarnt, sich mit modernen Kostümen einzulassen, sie seien meistens künstlerisch ungünstig, gut genug für Grabmäler;[2]) er rät zu antiker Draperie, nicht um der Darstellung einen antiken Anstrich zu geben, sondern bloss weil der Körper dabei besser zur Geltung kommt. Trotzdem durfte Andrea del Sarto später wagen, seine Geburt der Maria als ein ganz modernes Gesellschaftsbild an die Mauer zu malen (1514) und er ist dabei vielleicht einheitlicher verfahren als irgend einer seiner Vorgänger, denn auch bei Ghirlandajo mischen sich beständig antik-ideale Motive mit Zeitkostümen, wie das weiterhin Sitte bleibt. Ähnliche klassische Darstellungen aus dem modernen Leben geben die Mariengeschichten des Sodoma und Pacchia in Siena. Das eine Beispiel der Raffaelschen Fresken im Heliodorzimmer würde aber überhaupt schon zur Genüge zeigen, dass der damaligen Ästhetik noch keinerlei Bedenklichkeiten aufgestiegen waren, ob sich das Alltägliche und Gegenwärtige mit dem monumentalen Stil vertrage oder ob nicht die Geschichten in eine höhere Wirklichkeit, etwa die antike, zu transponieren seien. Diese Bedenklichkeiten kommen erst später, als die klassische Kunst schon vorüber gegangen war.

Was uns befremdet, das ist das Nackte und Halbnackte. Hier scheint einem künstlerischen Verlangen zuliebe die Wirklichkeit geopfert und eine ideale Welt geschaffen worden zu sein. Und doch ist auch in

---

[1]) Es fällt jedem Fremden auf, was man auf der italienischen Bühne an illusionsstörenden Momenten erträgt. In diesem Sinne ist auch hier bei Pontormo und anderswo die Gegenwart historisch unzugehöriger Personen zu beurteilen, was schon lange vor dem 16. Jahrhundert vorkommt.

[2]) Lionardo, Buch von der Malerei. No. 541 (544).

diesem Falle der Nachweis nicht schwer, dass das Quattrocento schon das Nackte in das Historienbild aufgenommen und durch Alberti sogar theoretisch gefordert hat.[1] Einen nackten Mann, wie er auf den Kirchenstufen sitzt in Ghirlandajos „Tempelgang“, würde man auch in der damaligen Stadt Florenz, trotz freier Sitte, nicht angetroffen haben. Aber es fiel niemandem ein, im Namen des Realismus sich darüber zu beschweren. Und so wird man auch von einem Bilde wie dem Borgobrand noch nicht sagen dürfen, es habe prinzipiell mit der quattrocentistischen Tradition gebrochen. Das Cinquecento giebt nur mehr Nacktes.

Vor allem haben die allegorischen Figuren daran glauben müssen. Man nimmt ihnen ein Kleidungsstück nach dem andern und an den Prälatengräbern des A. Sansovino sieht man so eine unglückliche Fides in einem antiken Bademantel dasitzen, wobei man wirklich nicht weiss, was der entblösste Leib bedeuten soll. Diese Gleichgültigkeit gegen den Inhalt der Figur ist nicht zu entschuldigen, aber heimisch-volkstümliche Gestalten sind diese Allegorien auch früher nicht gewesen.

Wirklich unangenehm wird die Schaustellung nackter Glieder erst bei heiligen Figuren. Ich denke an die Madonna Michelangelos in dem Rundbild der Tribuna. Indessen darf das Beispiel dieser Heroine doch nicht als typisch für das Zeitalter genommen werden. Nur soviel ist richtig, dass, wenn überhaupt ein Einzelner für grosse kulturgeschichtliche Wandlungen verantwortlich gemacht werden darf, Michelangelo es gewesen ist, der den allgemein-heroischen Stil gerufen und die Entfremdung von Boden und Zeit gebracht hat. In jeder Beziehung ist sein Idealismus der gewaltigste und ausser aller Linie. Durch ihn ist die wirkliche Welt aus den Angeln gehoben worden und er hat der Renaissance den schönen Genuss an sich selbst genommen.

Das entscheidende Wort in der Frage von Realismus und Idealismus wird übrigens nicht von Kostüm und Lokal gesprochen werden: alles Fabulieren des 15. Jahrhunderts in Bauwerk und Kleidung ist doch nur harmloses Spiel, der durchschlagende Wirklichkeitseindruck beruht auf dem individuellen Charakter der Köpfe und Gestalten im Bilde. Ghirlandajo mag im Accessorischen uns vormachen was er will — bei einem Bilde wie dem „Zacharias im Tempel“ (S. M. Nov.) wird man sagen: wo diese Leute stehen, da muss Florenz sein. Hat man diesen Eindruck noch im 16. Jahrhundert?

Es ist offenbar, die Porträtköpfe werden spärlicher. Man fühlt sich seltener mehr aufgefordert, zu fragen, wie der oder jener geheissen

[1] L. B. Alberti, Drei Bücher von der Malerei (Janitschek) S. 118 (119).

haben möge. Das Interesse am Individuell-charakteristischen und die Fähigkeit, es darzustellen, verschwindet nicht — man denke an die Porträtgruppen der Heliodorfresken oder an Sartos Bilder in der Annunziata — aber die Zeit ist vorbei, wo man nichts Höheres kannte, als den lebendigen Porträtkopf und jeder Kopf an sich merkwürdig genug war, um seine Existenz in einem Historienbilde zu rechtfertigen. Seitdem man mit den Geschichten Ernst machte und die gleichgültigen Zuschauerreihen das Feld räumen hiess, ist die Situation von vornherein gründlich verändert. Dann aber hat der Individualismus jetzt überhaupt eine starke Konkurrenz bekommen. Die Darstellung von Affekten wird ein Problem, das stellenweise das Charakterinteresse zu ersetzen scheint. Das Bewegungsmotiv des Körpers kann so interessant sein, dass man nach dem Kopfe kaum mehr fragt. Die Figuren besitzen einen neuen Wert als Kompositionsfaktoren, so dass sie, ohne höheres Eigeninteresse, im Zusammenhang des Ganzen bedeutend werden, als blosse Markierungen von Kräften in der architektonischen Konstruktion, und diese formalen Wirkungen, die das frühere Geschlecht nicht kannte, führen von selbst zu einem nur oberflächlichen Charakterisieren. Derartige allgemeine, unter-individuelle Köpfe aber hat es auch im 15. Jahrhundert immer gegeben — bei Ghirlandajo z. B. massenhaft — und von einem prinzipiellen Gegensatz zwischen der alten und der neuen Kunst, wonach diese dem Individuellen aus dem Wege gegangen wäre, ist nichts zu erkennen. Das Bildnismässige erscheint seltener, aber dass der klassische Stil eine allgemeine Idealmenschheit gefordert hätte, das ist nicht der Fall. Selbst Michelangelo, der auch hier wieder eine besondere Stellung einnimmt, ist in den ersten Sixtinageschichten (in der Sündflut z. B.) noch voll von Wirklichkeitsköpfen. Dann sinkt bei ihm das Interesse am Individuellen, während es bei Raffael, der in der ersten Stanze selten über das Allgemeine hinausgeht, mehr und mehr zunimmt. Und doch darf man nicht glauben, die beiden hätten die Plätze getauscht: Was der reife Michelangelo giebt, ist nicht die Allgemeinheit des Unter-Individuellen, sondern die Allgemeinheit des Über-Individuellen.

Eine andere Frage ist es, ob das Individuelle in gleicher Weise aufgefasst und dargestellt wird wie früher. Jene Gier, der Natur habhaft zu werden bis zum kleinsten Fältchen, die Freude am Wirklichen um der Wirklichkeit willen, hat sich erschöpft. Das Cinquecento sucht in dem Bilde des Menschen das Grosse und Bedeutende zu geben und glaubt das zu erreichen, wenn es vereinfacht, das Unwesentliche unterdrückt. Es ist das keine Erschlaffung des Auges, wenn es über gewisse Dinge wegsieht, sondern im Gegenteil die höchste Steigerung der Auffassungskraft. Das grosse Sehen ist ein Idealisieren des Modells von

innen heraus und hat mit dem verschönernden Zurechtmachen, dem Idealisieren von aussen her, nichts zu thun.[1])

Und nun ist wohl anzunehmen, dass in dieser Zeit der grossen Kunst auch hie und da ein Ungenügen an dem, was die Natur bot, empfunden worden sein mag. Über diese Stimmungen ist schwer zu sprechen und vollends möchte es sehr gewagt sein, mit Generalurteilen von ja und nein den Unterschied zweier Zeitalter wie Quattrocento und Cinquecento bestimmen zu wollen. Es giebt Hunderte von Stufen in der bewussten Umformung des Modells, wenn es der Künstler in die Hand nimmt. Von Raffael liegt eine Aussage vor, aus der Zeit, als er an der Galatea arbeitete: er könne mit den Modellen nichts machen, sondern verlasse sich auf die Vorstellung der Schönheit, die ihm von selber komme.[2]) Da hätte man nun den urkundlichen Beweis für den Idealismus Raffaels. Allein würde nicht Botticelli ebenso gesprochen haben und ist seine Venus auf der Muschel weniger eine Schöpfung der blossen Vorstellung?

Idealkörper und Idealköpfe hat es auch im „realistischen“ Quattrocento gegeben, überall trifft man auf bloss graduelle Unterscheidungen. Doch nimmt das Ideale offenbar im 16. Jahrhundert einen weit grösseren Raum ein. Die Aspirationen dieses Zeitalters vertragen sich nicht mit der Duzbrüderschaft, die das vergangene Jahrhundert mit dem gemeinen Leben gepflegt hatte. Es ist merkwürdig, dass im selben Moment, wo die Kunst von sich aus eine erhöhte Schönheit fand, auch die Kirche für die Hauptgestalten des christlichen Glaubens eine gesteigerte Würdigkeit verlangte. Die Madonna sollte nicht eine beliebige gute Frau sein, die man von der Strasse her kennt, sondern die Spuren menschlich-bürgerlicher Herkunft abgestreift haben. Jetzt erst wieder waren aber auch die Kräfte da, das Ideale zu konzipieren. Der grösste Naturalist, Michelangelo, ist auch der grösste Idealist. Ausgestattet mit der ganzen Begabung des Florentiners für das Individuell-Charakteristische ist er zugleich derjenige, der am vollständigsten auf die äussere Welt verzichten und aus der Idee schaffen kann. Er hat seine Welt erschaffen und durch sein Beispiel ist (ohne seine Schuld) der Respekt vor der Natur bei der kommenden Generation am meisten erschüttert worden.

In diesem Zusammenhang ist endlich auch das noch zu sagen, dass im Cinquecento ein erhöhtes Bedürfnis nach der Anschauung des Schönen vorhanden ist. Dies Bedürfnis wechselt, es kann zeitweise fast

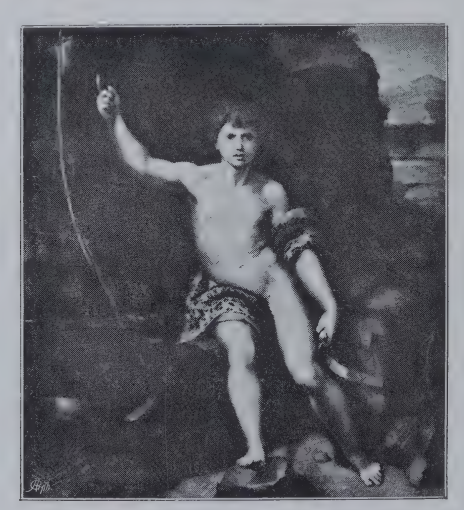
---

[1]) Bei Lomazzo, trattato (1585) pag. 433, heisst es von der Porträtweise der grossen Meister: Usavano sempre di far risplendere quello che la natura d' eccellente aveva concesso loro (nämlich den Darzustellenden).

[2]) Guhl, Künstlerbriefe I ^{2}, 95.

völlig zurücktreten vor anderen Interessen. Die vorausgehende Kunst des Quattrocento hat die Schönheit, ihre Schönheit, auch gekannt, aber sie nur selten gestalten wollen, weil ein viel stärkeres Verlangen nach dem bloss Ausdrucksvollen, dem Charakteristisch-Lebendigen drängte. Donatello ist das immer wieder anzurufende Beispiel. Derselbe Meister, der den Bronze-David im Bargello erdacht hat, ist unersättlich im Hässlichen und hat den Mut, der widerwärtigen Bildung selbst bei seinen Heiligen nicht aus dem Wege zu gehen, weil eben die überzeugende Lebendigkeit alles war und das Publikum unter diesem Eindruck nicht mehr nach schön und hässlich fragte. Die Magdalena im Baptisterium ist ein „zum länglichen Viereck abgemagertes Scheusal" (Cicerone, erste Ausgabe) und Johannes der Täufer der ausgetrocknete Asket (Marmorfigur im Bargello), der Gestalten am Campanile nicht zu gedenken. Schon gegen Ausgang des Jahrhunderts merkt man aber, dass die Schönheit hervorbrechen will und im Cinquecento tritt dann jene allgemeine Umformung der Typen ein, die nicht nur die niedrige Bildung durch eine höhere ersetzt, sondern bestimmte Gestalten überhaupt fallen lässt, weil sie nicht schön sind.

Magdalena ist die schöne Sünderin und nicht die Büsserin mit verwüstetem Leib und der Täufer bekommt die starke männliche Schönheit eines Menschen, der in Wind und Wetter aufgewachsen ist, ohne die Spuren des Mangels und der Askese. Der jugendliche Johannes aber wird als das Bild eines vollkommen schönen Knaben dargestellt und ist als solcher zu einer Lieblingsfigur des Zeitalters geworden.

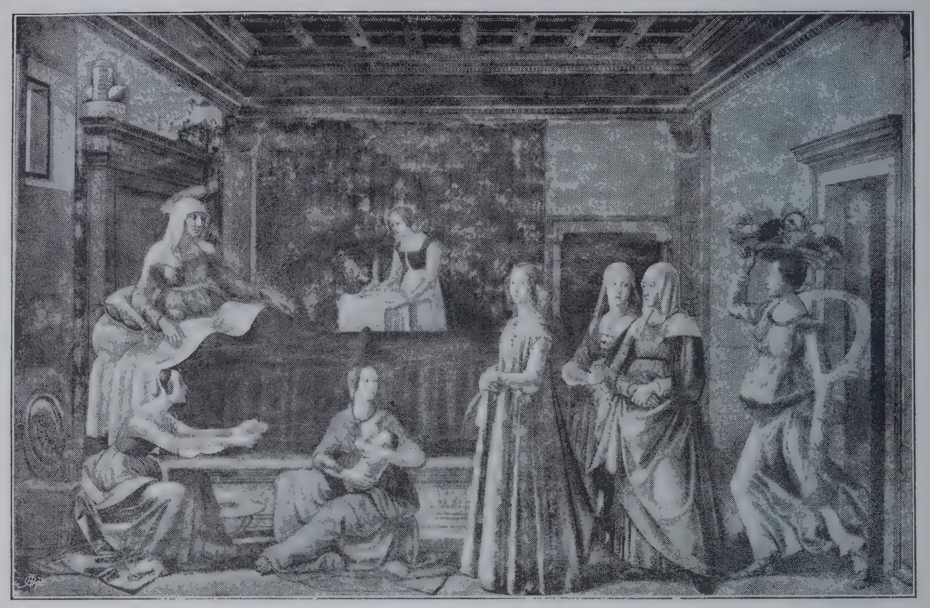


Raffael. Der junge Johannes predigend

II. Die neue Schönheit

Wenn man sagt, es sei ein neuer Stil emporgekommen so denkt man immer zuerst an eine Umformung der tektonischen Dinge. Sieht man aber näher zu, so ist es nicht nur die Umgebung des Menschen, die grosse und kleine Architektur, nicht nur sein Gerät und seine Kleidung, die eine Wandlung durchgemacht haben, der Mensch selbst nach seiner Körperlichkeit ist ein anderer geworden und eben in der neuen Empfindung seines Körpers und in der neuen Art, ihn zu tragen und zu bewegen, steckt der eigentliche Kern eines Stiles. Dabei ist dem Begriff freilich mehr Gewicht zu geben als er heutzutage hat. In unserem Zeitalter wechselt man die Stile wie man bei einer Maskerade ein Kostüm nach dem andern durchprobiert. Allein diese Entwurzelung der Stile datiert doch erst seit unserem Jahrhundert und wir haben eigentlich gar kein Recht mehr, von Stilen zu sprechen, sondern nur noch von Moden.

Die neue Körperlichkeit und die neue Bewegung des Cinquecento offenbaren sich in aller Deutlichkeit, wenn man ein Bild wie Sartos Geburt der Maria von 1514 mit den Fresken Ghirlandajos und seinen Wochenstuben vergleicht. Das Gehen der Frauen ist ein anderes geworden. Statt des steifen Trippelns ein getragenes Wandeln: das Tempo hat sich verlangsamt zu einem andante maestoso. Nicht mehr die kurzen raschen Wendungen des Kopfes oder einzelner Glieder, sondern grosse lässige Schiebungen des Körpers und statt des Gespreizten und Eckigen das Gelöste und die langatmige rhythmische Kurve. Das trockene Gewächs der Frührenaissance mit den harten Formen der Gelenke entspricht nicht mehr der Vorstellung von Schönheit, Sarto giebt die üppige Fülle und die prachtvolle Breite des Nackens. Und schwer-massig, schleppend fallen die Gewänder, wo Ghirlandajo kurze, steife Röcke, knappanliegende Ärmel hat. Die Kleidung, die hier der Ausdruck der raschen gelenkigen Bewegung war, soll jetzt in ihrer Fülle retardierend wirken.



Ghirlandajo. Geburt Johannes des Täufers [1])

1.

Die Bewegung in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist von einer zierlichen, oft preziösen Art. Wenn die Madonna das Kind hält, so stellt sie gern den Ellenbogen spitz nach aussen und spreizt den kleinen Finger an der wählerisch-fassenden Hand. Ghirlandajo ist keiner von den Subtilen, aber er hat diese Manier vollkommen sich angeeignet. Selbst ein Künstler von dem mächtigen Naturell Signorellis macht dem Zeitgeschmack Konzessionen und sucht das Anmutige in einer unnatürlich verfeinerten Art. Die Mutter, die das Kind anbetet, hat nicht die Hände schlicht zusammengelegt, sondern nur die zwei ersten Finger berühren sich, während die andern abgespreizt in die Luft stehen.

Delikate Personen wie Filippino schrecken dann sogar schon vor der Zumutung zurück, etwas fest anzufassen. Sei es, dass ein heiliger Mönch ein Buch halten soll oder der Täufer seinen Kreuzstab: es bleibt bei einem Antippen. Und so Raffaellino del Garbo oder Lorenzo di Credi: der heilige Sebastian präsentiert gesucht-elegant seinen Pfeil zwischen zwei Fingern, als ob er einen Bleistift überreichen wollte.

Das Stehen bekommt zuweilen etwas Tänzerlich-Unfestes und dieses wackelige Wesen berührt am unangenehmsten in der Plastik. Man wird dem Johannes des Benedetto da Majano im Bargello einen Vorwurf

[1]) Vergl. dazu die Abbildung von A. del Sartos Geburt der Maria auf S. 154.



„Verrocchio". Tobias mit dem Engel

hier nicht ersparen können. Mit wahrer Sehnsucht blickt man nach dem festen Tritt der nächsten Generation: selbst der taumelnde Bacchus des Michelangelo steht besser auf seinen Füssen.

Einen Inbegriff dieser preziösen Geschmacksrichtung im späteren Quattrocento ist das Bild „Verrocchios" mit den drei Erzengeln (Florenz, Akademie), dem sich der Tobias von London an die Seite stellt.[1]) Vor dieser gekräuselten Art der Bewegung drängt sich unwillkürlich der Gedanke auf, dass hier ein altertümlich zierlicher Stil sich auflöse, dass wir das Phänomen eines zerfallenden Archaismus vor uns haben.

Das 16. Jahrhundert bringt wieder das Feste, das Einfache, die natürliche Bewegung. Die Gebärde beruhigt sich. Man überwindet die kleinliche Zierlichkeit, das künstlich Gesteifte und Gespreizte. So wie die Madonna delle Arpie des Andrea del Sarto dasteht, fest und stark, bietet sie ein ganz neues Schauspiel und man glaubt ihr fast,

[1]) Die Zuweisung an Verrocchio ist jetzt aufgegeben zu Gunsten des Franc. Botticini. — Zum Stil vgl. die höchst kuriosen Arbeiten Pollaiuolos in S. Peter (Grab Sixtus IV. und Innocenz VIII.), wo die weiblichen Figuren in Unnatur mit dem schlimmsten Barock konkurieren.



Ghirlandajo. Früchteträgerin

dass sie den schweren Knaben wirklich auf einem Arm zu halten vermöge. Wie sie dann das Buch auf dem Schenkel aufgestemmt hat und wie sich die Hand über die Kante legt, so dass eine zusammenhängende grosse Form entsteht, das ist wieder im prachtvollsten Stil des Cinquecento. Überall ist mehr Kraft und Energie in der Bewegung. Man nehme Raffaels Madonna da Foligno: wer wird es glauben? man muss bis auf Donatello zurückgehen, um einen Arm zu finden und eine Hand, die so entschlossen fasst, wie es hier Johannes thut.

Die Drehungen des Körpers und die Wendungen des Hauptes haben im 15. Jahrhundert etwas Unentschiedenes, als ob man den starken Ausdruck gescheut hätte. Erst jetzt kommt wieder die Freude an den mächtigen Bewegungen einer starken Natur. Ein herumgeworfener Kopf, ein ausgestreckter Arm besitzt plötzlich eine neue Gewalt. Man spürt ein erhöhtes, physisches Leben. Ja, das blosse Schauen gewinnt eine unbekannte Energie und erst das 16. Jahrhundert hat wieder den grossen starken Blick darstellen können.

Den höchsten Grad reizvoller Bewegung hat das Quattrocento in der leicht hineilenden Figur genossen. Nicht umsonst findet sich dies Motiv bei allen Künstlern. Der Kerzenengel ist eilig im Herankommen und die Dienerin, die Früchte und Wein vom Lande her der Wöchnerin bringt, kommt mit krausen Wellen im aufgeblähten Kleide zur Thüre hereingelaufen. Dieser für das Zeitalter so sehr bezeichnenden Figur ist die Wasserträgerin aus dem Borgobrand als cinquecentistisches Gegenbild gegenüber zu stellen: in dem Gegensatz der zwei Gestalten liegt der ganze Unterschied der Formempfindung beschlossen. Es ist eine der prachtvollen Erfindungen des gereiften männlichen Schönheitsgefühls

Raffaels, diese Wasserträgerin, die ruhig schreitend und hochaufgerichtet mit starken Armen die Last trägt. Das kniende Weib im Vordergrund der Transfiguration, das man vom Rücken sieht, ist aus verwandtem Geschlecht und vergleicht man damit die ähnliche Figur in der Frauengruppe des Heliodor, so hat man einen Massstab für die Entwicklung zum Starken und zur mächtigen einfachen Linie in Raffaels letztem Stil.



Raffael. Wasserträgerin

Dem neuen Geschmack ist andrerseits nichts unerträglicher als das unmässig Gespannte, das Unfreie der Bewegung. Der reitende Colleoni des Verrocchio hat wohl Energie genug, eine eiserne Kraft, allein das ist nicht die schöne Bewegung. Anschauungen von vornehmer Lässigkeit begegnen sich hier mit dem neuen Ideal, das die Schönheit in der fliessenden Linie, im Gelösten sieht. Im Cortigiano des Grafen Castiglione findet sich eine Anmerkung über das Reiten, die wohl hier angezogen werden darf. Man solle nicht so steif im Sattel sitzen wie gebügelt, alla veneziana (die Venezianer galten als schlechte Reiter), sondern ganz lässig: disciolto ist sein Ausdruck. Freilich kann das nur für den Reiter ohne Rüstung gelten. Wer leicht gekleidet ist, der kann auf dem Pferde sitzen, die schwere Rüstung bedingt eher ein Stehen. „Dort biegt man die Knie, hier hält man sie gestreckt.“ [1]) Die Kunst aber hält sich fortan an die erstere Form.

Perugino hatte einst den Florentinern gezeigt, was eine süsse und weiche Bewegung sei. Sein Stehmotiv mit dem seitwärts abgeschobenen Spielbein und der korrespondierenden Neigung des Kopfes nach der andern Seite war seiner Zeit in Florenz etwas Fremdes. Die toskanische Grazie ist sperriger, eckiger und so nahe man sich manchmal im Motiv gekommen ist: die Süssigkeit der Bewegung, den linden Zug der Linie

[1]) Pomponius Gauricus, de sculptura (Brockhaus), p. 115.


Lorenzo di Credi. Venus

hat keiner so wie er. Das 16. Jahrhundert hat das Motiv dann aber doch beiseite geworfen.[1]) Raffael, der als junger Mensch förmlich darin geschwelgt hatte, bringt es später nicht mehr. Man kann sich vorstellen, wie Michelangelo über solche Posen gehöhnt haben mag. Die neuen Motive sind gesammelter, gehaltener im Umriss. Ganz abgesehen von der gefühlvollen Dehnung genügt die perugineske Schönheit nicht mehr, weil sie den Geschmack für Masse nicht befriedigte. Man will nicht mehr das Abstehende, das Auseinandergezogene, sondern das Zusammengenommene, Feste. In diesem Sinne bilden sich auch eine Reihe von Hand- und Armbewegungen um, wie denn die anbetend über der Brust gekreuzten Arme ein charakteristisches Motiv des neuen Jahrhunderts sind.

2.

Es scheint, als ob mit einem Schlag in Florenz neue Körper gewachsen wären. Rom hat die völligen, schweren Bildungen, auf die man ausging, immer gehabt, aber in Toskana mögen sie seltener gewesen sein. Jedenfalls thun die Künstler, als ob man im quattrocentistischen Florenz niemals Modelle der Art zu sehen bekommen hätte, wie sie später etwa Andrea del Sarto in seinen Florentinerinnen giebt. Der Geschmack der Frührenaissance bevorzugte die unentwickelte Form, das Dünne und Bewegliche. Die eckige Grazie und die springende Linie des jugendlichen Alters hatten einen grössern Reiz als das Frauenhaft-Völlige und die reife Gestalt des Mannes. Die Engelmädchen des Botticelli und des Filippino mit ihren spitzen Gelenken und trocknen Armen repräsentieren das Ideal jugendlicher Schönheit und

[1]) Es kommt noch vor im Christus der Taufgruppe A. Sansovinos (1502 begonnen), aber doch schon modifiziert.

in den tanzenden Grazien Botticellis, die doch ein reiferes Alter vertreten, ist die Herbheit nicht gemildert. Das 16. Jahrhundert denkt hier anders. Schon Lionardos Engel sind weicher und wie verschieden ist eine Galatea Raffaels oder eine Eva bei Michelangelo von den Venusfiguren des spätern Quattrocento. Der Hals, ehemals lang und schlank und wie ein umgekehrter Trichter auf den abfallenden Schultern sitzend, wird rund und kurz, die Schultern breit und stark. Das Gestreckte hört auf. Alle Glieder bekommen eine völlige, mächtige Form. Man verlangt von der Schönheit wieder den runden Torso und die breiten Hüften des antiken Ideals und das Auge begehrt nach grossen zusammenhängenden Flächen. Das cinquecentistische Gegenstück zu Verrocchios David ist der Perseus des Benvenuto Cellini. Der magere, gelenkige Knabe ist nicht mehr schön und wenn man trotzdem das frühjugendliche Alter bildet, so giebt man ihm Rundung und Fülle. Die raffaelische Figur des predigenden jungen Johannes (in der Tribuna) ist ein lehrreiches Beispiel, wie man sogar über die Natur hinaus dem knabenhaften Körper männliche Formen beimischt. (Vgl. Abbildung Seite 216).



„Franciabigio." Venus

Der schöne Körper ist klar in der Artikulation. Das Cinquecento hat ein Gefühl für das Struktive und ein Bedürfnis nach dem Ausdruck des Baues, dass alle Einzelreize nichts daneben bedeuten können. Hier setzt die Idealisierug früh und kräftig ein und die Parallele von Lorenzo di Credis Aktmodell (Uffizien)[1]) und „Franciabigios" (eher Andrea del Brescianino) Idealfigur (Gal. Borghese) kann in mehr als einer Beziehung aufschlussreich sein. Vgl. die Abbildungen.

[1]) Die Zeichnung zum Kopf dieser Figur findet sich — nebenbei bemerkt — in der Albertina. Publiziert in „Handzeichnungen alter Meister": III, 327.



Piero di Cosimo. Die schöne Simonetta

Die Köpfe werden grossflächig, breit; es accentuieren sich die Horizontallinien. Man liebt das feste Kinn, die völligen Wangen und auch in dem Munde will man nicht das Zierliche und Kleine. Wenn es für Frauen einstmals keine grössere Schönheit gab als eine blanke hohe Stirn zeigen zu können (la fronte superba, sagt Polizian) und man sogar die Haupthaare vorn ausriss, um dieses Vorzugs in möglichst ausgedehntem Masse teilhaftig zu werden,[1]) so erscheint dem Cinquecento die niedrige Stirn als die würdigere Form, indem man empfand, dass sie dem Gesicht mehr Ruhe gebe. Auch in den Augenbrauen sucht man die flachere und stillere Linie. Nirgends finden sich mehr die hochgewölbten Bogen wie bei den Mädchenbüsten eines Desiderio, wo die Brauen in dem lachend-staunenden Gesicht noch höher emporgezogen sind und man den Reim Polizians citieren möchte: sie zeigten alle

— nel volto meraviglia
con fronte crespa e rilevate ciglia. (Giostra.)

Und die keck emporgestülpten Näschen mögen einst ihre Liebhaber gefunden haben, jetzt sind sie nicht mehr nach der Mode und der Porträtist würde sich alle Mühe geben, die hüpfende Linie zu glätten und die Form ins Gerade und Ruhige auszurichten. Was man heute eine edle Nase nennt und in alten Bildwerken so empfindet, ist eine Anschauung, die erst mit dem klassischen Zeitalter wieder heraufgekommen ist.

Schön ist, was den Eindruck des Ruhigen und Machtvollen giebt, und der Begriff der „regelmässigen Schönheit“ möchte damals entstanden sein, denn er hängt damit zusammen. Gemeint ist nicht nur eine symme-

[1]) S. Bemerkung zu Lionardos Mona Lisa. S. 33.

trische Entsprechung der zwei Gesichtshälften, sondern eine klare Übersichtlichkeit, ein konsequentes Grössenverhältnis der Gesichtsformen, das im einzelnen schwer festzustellen ist, im Gesamteindruck aber sofort einleuchtet. Die Bildnismaler sorgen dafür, dass diese Regelmässigkeit herauskomme und mit der zweiten Generation des Cinquecento werden die Forderungen immer grösser. Was sind das für regelmässig ausgeglättete Gesichter, die Bronzino in seinen anerkannt vorzüglichen Porträtstücken bringt.



„Michelangelo." Sog. Vittoria Colonna

Mehr als Worte sagen hier Bilder und so seien denn als gute Parallelen Piero di Cosimos Simonetta und die sogenannte Vittoria Colonna Michelangelos[1]) zusammengestellt, beides Idealtypen, die den Geschmack zweier Zeitalter in gesammelter Form enthalten.

Den florentinischen Mädchenbüsten des 15. Jahrhunderts wäre eine ähnliche Serie aus dem 16. Jahrhundert überhaupt nicht gegenüberzustellen. Die Schönheitsgallerie des Cinquecento enthält lauter Frauentypen — die Donna velata des Pitti, die Dorothea in Berlin, die Fornarina der Tribuna, die prächtigen Frauen Andrea del Sartos in Madrid und Windsor u. s. f. Der Geschmack hat sich dem voll entfalteten Weibe zugewandt.

3.

An den Haaren hat der Spielgeist des 15. Jahrhunderts alle seine Launen ausgelassen. Die Maler haben Prachtfrisuren gemalt mit unendlich reichem Geschlinge von Strähnen und Zöpfen verschiedenen Grades, mit eingestreuten Edelsteinen und eingeflochtenen Perlenketten, man

[1]) Die Autorschaft Michelangelos ist schon von Morelli — jedenfalls mit Recht — bestritten worden, für unsern Zweck ist das ohne Belang.

wird diesen ins Phantastische gesteigerten Schmuck zu unterscheiden wissen von den wirklich getragenen Haartrachten; sie sind noch immer kapriziös genug. Die Tendenz geht hier auf Teilung und Auflösung, auf die zierliche Einzelform im Gegensatz zu dem spätern Geschmack, der die Haare als Masse zusammengehalten haben möchte, der die schlichte Form sucht und auch im Schmuck die edeln Steine nicht als vereinzelte Punkte wirken lässt, sondern sie nur zu ruhiger Form gesammelt vorbringt. Man liebt nicht mehr das Lose, Flatternde, sondern das Feste und Gebundene. Die freien gewellten Löckchen (wie sie bei Ghirlandajo und seinen Zeitgenossen überall vorkommen), die an den Wangen herunterfallen und auch das Ohr verdecken, verschwinden alsbald als ein bloss niedliches Motiv, was zudem die Klarheit der Erscheinung beeinträchtigt: der wichtige Ansatzpunkt des Ohres soll offen liegen. Die Stirnhaare werden in schlichter Linie an den Schläfen hingeführt, sie sollen einfassend wirken, während das Quattrocento gerade dafür kein Verständnis haben wollte und die Stirn rahmenlos über ihre natürlichen Grenzen hinaus erhöhte. Mit einem Juwel auf der Scheitelhöhe betont dann dieser ältere Stil die Vertikaltendenz gern noch einmal, während das breite Cinquecento mit einer grossen Horizontale zu schliessen liebt.

Und so geht die Umstilisierung weiter. Der lange schlanke Hals der quattrocentistischen Schönheit, der ganz frei und beweglich erscheinen soll, verlangte einen andern Schmuck als die massige Form des 16. Jahrhunderts. Man spielt nicht mehr mit einzelnen Juwelen, die an einem Faden hängen, sondern giebt die grossformige Kette, und das engumschliessende leichte Halsband wird hängend und schwer.

Alles in allem: man sucht das Gewichtige und Gemessene und die phantastische Spiellust wird in die Bahn der schlichten Einfachheit gewiesen. Ja, es werden auch Stimmen laut, die dem natürlichen ungeordneten Haar den Preis zuerkennen, wie die Haut schöner sei in ihrem natürlichen Ton (palidetta col suo color nativo) als mit weisser und roter Schminke, wobei die Frauen die Farbe nie wechselten als morgens beim Anziehen. Es ist der Graf Castiglione, der so spricht; eine beachtenswerte Reaktion gegen die Buntheit und Künstlichkeit der spät-quattrocentistischen Mode.

Von der Haartracht der Männer sei hier wenigstens soviel gesagt, dass das ehemals ausgezauste Haar zu ruhigem Umriss sich sammelt. Es ist kein Zufall, wenn auf Porträts des Credi oder Perugino die Haare flattern als ob ein leiser Wind sie wachgerufen hätte. Der zierliche Stil will es so. Bilder des 16. Jahrhundert zeigen dann durchweg die Massen gesammelt und beruhigt.

Den Bart lässt man im 16. Jahrhundert gerne stehen. Er unterstützt den Eindruck der Würde. Castiglione stellt es noch jedem anheim, wie

er es hierin halten wolle. Er selbst hat sich aber von Raffael mit Vollbart malen lassen.

Noch klarer und stärker spricht der neue Wille in dem Kostüm sich aus. Die Kleidung ist der unmittelbare Ausdruck, wie man den Körper auffasst und wie man sich bewegen will. Das Cinquecento musste notwendig auf die schweren und weichen Stoffe kommen, auf die hängenden Bauschärmel und die machtvollen Schleppen. Man betrachte die Frauen in Andrea del Sartos Mariengeburt von 1514, wo Vasari ausdrücklich bezeugt, es sei das damals moderne Kostüm dargestellt.

Es liegt nicht in unserer Absicht, den Motiven im einzelnen nachzugehen, das Entscheidende ist das allgemeine Verlangen nach dem Vollen und Gewichtigen in der Bekleidung des Körpers, das Herausarbeiten der Breitlinie, die Betonung des Hängenden und Schleppenden, was die Bewegung verlangsamt. Das 15. Jahrhundert accentuierte umgekehrt die Gelenkigkeit. Enganliegende, kurze Ärmel, die das Handgelenk frei lassen. Keine wuchernden Massen, sondern knappe Zierlichkeit. Ein paar Schlitzchen und Bändchen am Unterärmel, sonst aber lauter dünne Saummotive und trockene Nähte. Das Cinquecento verlangt nach dem Schweren und der rauschenden Fülle. Es lässt sich auf das Vielteilige im Schnitt und auf die kleinen Einzelmotive nicht ein. Die geblümten Stoffe verschwinden vor den mächtigen, tiefen Falten des Rockes. Das Kostüm bestimmt sich nach einer Rechnung, die grosse Flächenkontraste im Auge hat. Man bringt nur, was im ganzen wirkt, nicht was erst dem Nahblick sich zu erkennen giebt. Die Grazien Botticellis haben die Brüste mit einem Netz von Fäden umspannt: das sind archaische Subtilitäten, die dem neuen Geschlecht ebenso unverständlich sind wie die Spiele der flatternden Bänder, Schleierchen und derartiger dünner Dinge. Man sucht andere Berührungsgefühle, nicht das Antippen mit spitzen Fingern, sondern das breite feste Fassen.

4.

Von diesem Standpunkt aus ist nun auch ein Blick auf die Architektur und ihre Umgestaltung im Cinquecento zu werfen. Auch sie ist ja wie die Kleidung eine Projektion des Menschen und seines Körpergefühls nach aussen. In den Räumen, die es sich schafft, in der Bildung von Decke und Wand sagt ein Zeitalter so genau wie in der Stilisierung seines Körpers und seiner Bewegung, was es sein möchte und wo es Wert und Bedeutung suche. Das Cinquecento hat ein besonders starkes Gefühl für die Relation zwischen Mensch und Bauwerk, für die Resonanz eines schönen Raumes. Es kann sich fast keine Existenz denken ohne architektonische Fassung und Fundamentierung.

Auch die Architektur wird gewichtig und ernst. Sie bindet die muntere Beweglichkeit der Frührenaissance zu gemessenem Tritt. Das viele fröhliche Zierwerk, die weitgespannten Bogen, die schlanken Säulen verschwinden und es kommen die schweren gehaltenen Formen, die würdevollen Proportionen, die ernste Einfachheit. Man verlangt das Weiträumige, den hallenden Schritt. Man will nur noch grosse Funktionen und lehnt das kleine Spiel ab, und die feierliche Wirkung scheint sich nur mit der höchsten Gesetzmässigkeit zu vertragen.

Über die Innendekoration florentinischer Häuser am Ausgang des 15. Jahrhunderts finden wir bei Ghirlandajo bequeme Auskunft. Die Wochenstube der Johannesgeburt möchte ziemlich genau das Bild eines Patrizierhauses wiedergeben, mit den Pilastern in den Ecken und ringsumlaufendem Gebälk, der kassettierten Holzdecke mit vergoldeten Nagelköpfen und dem farbigen Teppich, der unsymmetrisch irgendwo der Wand vorgehängt ist. Dazu allerhand Gerät, wie man es zu Zier und Nutzgebrauch herumstehen hatte, ohne Rücksicht auf die Regelmässigkeit. Was schön ist, sollte an jeder Stelle schön sein können.

Dem gegenüber erscheint das Cinquecento-Gemach kahl und kalt. Der Ernst der Aussenarchitektur hat sich auch nach innen gewandt. Keine Detailwirkungen, keine malerischen Winkel. Alles architektonisch stilisiert, nicht nur in der Form, sondern auch in der Ausstattung. Vollständiger Verzicht auf Farbigkeit. So ist das Zimmer auf Andrea del Sartos Mariengeburt von 1514.

Die Monochromie kommt im Zusammenhang mit gesteigerten Ansprüchen an die Vornehmheit der Erscheinung. Statt der geschwätzigen Buntheit will man die zurückhaltende Farbe, den neutralen Ton, der nicht auffällt. Der Edelmann soll sich für gewöhnlich in eine anspruchslose dunkle Farbe kleiden, sagt der Graf Castiglione. Nur die Lombarden gehen bunt und klein geschlitzt; wollte das einer in Mittelitalien versuchen, so würde man ihn für verrückt halten.[1]) Die bunten Teppiche verschwinden ebenso wie die farbiggestreiften Hüfttücher und die orientalischen Shawls; das Verlangen darnach erscheint jetzt als ein kindisches.

So wird nun auch in der vornehmen Architektur die Farbe gemieden. In den Fassaden verschwindet sie ganz und in den Innenräumen erfährt sie die strengste Beschränkung. Die Anschauung, dass das Edle notwendig farblos sein müsse, hat lange nachgewirkt und viele alte Denkmäler haben darunter gelitten, so dass wir nur aus verhältnis-

[1]) Von hier aus war es dann nur noch ein Schritt zur spanischen Kleidung. Die Sympathie für das spanische Wesen — grave e riposato — kommt übrigens schon bei Castiglione oft genug zum Ausdruck. Er findet die Spanier den Italienern viel verwandter als die Franzosen mit ihrem springenden Temperament.

mässig geringen Resten uns das Bild des Quattrocento rekonstruieren können. Die architektonischen Hintergründe Gozzolis oder Ghirlandajos sind hiefür noch immer aufschlussreich, wenn sie auch nicht im einzelnen wörtlich zu nehmen sein mögen. Ghirlandajo ist fast unersättlich an Buntheit — blaue Friese, gelbe Pilasterfüllungen, bunte Marmorfliesen — und doch rühmt ihn Vasari als einen Vereinfacher, insofern er mit den Goldzierarten in den Bildern aufgeräumt habe.[1])

Das gleiche gilt für die Plastik. Schon oben (S. 69) ist ein Hauptbeispiel quattrocentistischer Polychromie namhaft gemacht worden, das Grabmal des Antonio Rossellino in S. Miniato; ein anderes Beispiel wäre das Marsuppinigrab Desiderios in S. Croce, das nun ebenfalls in stilloser Weise vor uns steht. Wo man nachspürt, findet man Farbenreste und es wäre eine schöne Aufgabe, in unserm Zeitalter, wo soviel restauriert wird, auch einmal dieser Verstossenen sich anzunehmen und sie in alter Fröhlichkeit wieder aufleuchten zu lassen. Es gehört gar nicht viel Farbe dazu, um eine farbige Wirkung zu gewinnen. Das blosse Gold an ein paar Stellen genügt, den weissen Stein nicht als farblos, als einen Widerspruch innerhalb der überall farbigen Welt erscheinen zu lassen. Das Madonnenrelief des Ant. Rossellino im Bargello ist so behandelt und die Johannesfigur des Benedetto da Majano. Nicht mit dicker Vergoldung, sondern nur mit einigen Strichen ist dem Haar, dem Pelz ein farbiger Schimmer gegeben. Sehr natürlich verbindet sich das Gold mit der Bronze und es giebt ganz besonders schöne Kombinationen von Bronze und Marmor mit Gold wie das Grabmal des Bischofs Foscari in S. M. del Popolo in Rom, wo die eherne Figur des Toten auf einem Marmorkissen mit goldenem Zierat liegt.

Michelangelo hat von Anfang an mit der Farbigkeit gebrochen und sofort pflanzt sich die Monochromie auf der ganzen Linie fort. Auch der Thon, der so sehr auf den Reiz der Bemalung angewiesen ist, entfärbt sich, wofür das grosse Beispiel Begarellis anzuführen ist.

Das oft wiederholte Urteil, die moderne Farblosigkeit der Plastik komme von der Ambition, antike Statuen zu imitieren, möchte ich nicht unterschreiben. Der Verzicht auf die Buntheit war eine beschlossene Sache, bevor irgend ein archäologischer Purist auf diesen Gedanken hätte kommen können und derartige durchgreifende Geschmacksänderungen pflegen überhaupt nicht von historischen Erwägungen bedingt zu sein. Die Renaissance hat die Antike farbig gesehen, solange sie selbst farbig war, und hat alle antiken Denkmäler, wo man sie auf Bildern brachte,

---

[1]) Bei den Umbrern hatte das Gold noch einen festern Stand als bei den Florentinern. Interessant ist das allmähliche Verschwinden in Raffaels vatikanischen Arbeiten zu beobachten.

polychrom behandelt; von dem Moment an, wo das Farbenbedürfnis aufhört, ist dann auch die Antike weiss gesehen worden, aber es ist falsch, zu sagen, dass sie den Anstoss gegeben habe.

5.

Jede Generation sieht in der Welt das, was ihr gleichartig ist. Das 15. Jahrhundert musste selbstverständlich ganz andere Schönheitswerte der Sichtbarkeit entnehmen als das 16., denn es stand ihr mit anderen Organen gegenüber. Man findet in der Giostra des Polizian, da, wo er den Garten der Venus beschreibt, einen gesammelten Ausdruck quattrocentistischer Schönheitsempfindung. Er spricht von dem lichten Hain und den Brunnen voll klaren Wassers, er nennt die vielen schönen Farben, die Blumen, er geht von einer zur andern und beschreibt sie in langer Aufzählung, ohne fürchten zu müssen, den Leser (oder Hörer) zu ermüden. Und mit was für einem zierlichen Gefühl redet er von der kleinen grünen Wiese

. . scherzando tra fior lascive aurette
fan dolcemente tremolar l'erbette.

So war für den Maler die Blumenwiese eine Versammlung von lauter einzelnen Existenzen, deren kleine Daseinsgefühle er miterlebt. Von Lionardo wird berichtet, dass er einst einen Blumenstrauss in einem Wassergefäss mit erstaunlicher Kunst gemalt habe.[1]) Ich nenne den einen Fall als Beispiel für viele malerische Bemühungen der Zeit. Mit einem neuen Feingefühl, das aus Bildern niederländischer Quattrocentisten Nahrung sog, beobachtete man damals Glanzlichter und Reflexe auf Edelsteinen, Kirschen und metallenem Geschirr; in besonders preziösem Geschmack giebt man dem Täufer Johannes einen gläsernen Kreuzstab mit Messingringen in die Hand; glänzende Blätter, leuchtendes Fleisch, lichte Wölkchen auf blauem Himmel, das sind malerische Delikatessen und überall ist es abgesehen auf die höchste Brillanz der Farbe.

Das 16. Jahrhundert kennt diese Freuden nicht mehr. Das bunte Nebeneinander schöner Farben muss vor den starken Schatten und dem Verlangen nach räumlicher Wirkung weichen. Lionardo macht sich lustig über die Maler, die die Schönfarbigkeit nicht der Modellierung opfern wollten. Er vergleicht sie Rednern schöner Worte ohne Inhalt.[2])

---

[1]) Vasari III. 25. Es war in einem Marienbild. Venturi zitiert die Stelle zu dem Tondo des Lorenzo di Credi der Galerie Borghese, No. 433.

[2]) Buch von der Malerei: No. 236 (95). Die Verstärkung der Schattenwirkung muss auch in der Architektur (und Plastik) in Betracht gezogen werden als farbenfeindliches Moment.


Filippino Lippi. Allegorie

Zitternde Gräser und der Glanzblick eines Kristalls sind keine Dinge mehr für die cinquecentistische Malerei. Es fehlt ihr der Nahblick. Nur die grossen Aktionen werden miterlebt und nur die grossen Lichtphänomene aufgenommen.

Und damit ist noch nicht alles gesagt. Das Interesse an der Welt beschränkt sich jetzt überhaupt mehr und mehr auf die blosse Figur. Es ist früher schon erwähnt worden, wie Altarbild und Historienbild ihren besonderen Wirkungen nachgehen und der allgemeinen Sehlust nichts mehr geben wollen. Einst war das Altarbild die Stätte, wo alles niedergelegt wurde, was man an Schönheit unter dem Himmel fand, und im erzählenden Bilde malte der Künstler nicht nur als „Historienmaler", sondern zugleich als Architekturmaler, als Landschafts- und Stillebenmaler. Jetzt vertragen sich die Interessen nicht mehr. Selbst da, wo es nicht auf die dramatische Wirkung oder auf einen kirchlich-weihevollen Eindruck abgesehen ist, in rein idyllischen Szenen und im gleichgültigen Daseinsbilde mit weltlich-mythologischem Inhalt, ist es die figurale Schönheit, die alles oder fast alles aufsaugt. Wem unter den Grossen möchte man das Blumenglas Lionardos zutrauen? Wenn Andrea del Sarto so etwas macht, ist es ganz oberflächlich hingewischt als ob er sich scheute, den monumentalen Stil in seiner Reinheit zu trüben.[1]) Und doch findet man etwa einmal eine schöne Landschaft bei ihm. Raffael, der malerisch — wenigstens der Potenz nach — der vielseitigste sein möchte, giebt gerade hier wenig. Noch sind überall die Mittel vorhanden, aber unaufhaltsam scheint sich die definitive Absonderung einer Figurenmalerei vorzubereiten, die vornehm an allem, was nicht Figur ist, vorbeisieht. Es ist bemerkenswert,

[1]) Es giebt jetzt eine Unterscheidung zwischen monumental und nicht-monumental. Für die kleinen Cassone-Bilder gelten deutlich andere Stilbestimmungen.

dass es ein Oberitaliener ist, Giovanni da Udine, der in der Werkstätte Raffaels für das malerische Kleinzeug verwendet wurde. Später wieder hat dann der Lombarde Caravaggio gerade mit einem Blumenglas in Rom einen wahren Sturm hervorgerufen; es war das Zeichen einer neuen Kunst.

Wenn ein Quattrocentist wie Filippino die Musik malt (Bild in Berlin, s. Abb.), eine junge Frau, die den Schwan des Apollo schmückt, während der Wind ihren Mantel emporflattern lässt in den lustigen Koloraturen des quattrocentistischen Stiles, so wirkt das Bild mit seinen Putten und Tieren, dem Wasser und Laubwerk mit dem Reiz einer Böcklinschen Mythologie. Das 16. Jahrhundert würde nur das statuarische Motiv herausgenommen haben. Das allgemeine Gefühl für die Natur verengt sich. Es ist kein Zweifel, dass damit für die Entwicklung der Kunst nichts Gutes geschah. Die Hochrenaissance steht auf einem schmalen Boden und die Gefahr lag nahe, dass sie sich erschöpfte.

Die Wendung zum plastischen Geschmack fällt in der italienischen Kunst zusammen mit der Annäherung an antike Schönheit: man hat beiderseits den Willen der Nachahmung als das wirkende Motiv annehmen wollen, als ob man den antiken Statuen zuliebe die malerische Welt hätte fallen lassen. Allein man darf nicht urteilen nach Analogien aus unserm historischen Jahrhundert. Wenn die italienische Kunst in ihrer Vollkraft einen neuen Trieb zeigt, so kann das nur eine Entwicklung von innen heraus gewesen sein.

6.

Es muss hier zusammenfassend noch einmal von dem Verhältnis zur Antike die Rede sein. Die vulgäre Meinung geht dahin, das 15. Jahrhundert habe die antiken Denkmäler sich wohl angesehen, dann aber beim eigenen Werke das Fremde wieder vergessen können, während das 16. Jahrhundert, mit minder starker Originalität begabt, den Eindruck nicht wieder losgeworden sei. Es wird dabei stillschweigend vorausgesetzt, dass die einen wie die anderen die Antike in derselben Weise gesehen hätten; aber eben diese Voraussetzung ist anfechtbar. Wenn das quattrocentistische Auge in der Natur andere Momente gesehen hat als das cinquecentistische, so ist es psychologisch konsequent, dass auch vor der Antike dem Bewusstsein sich nicht die gleichen Faktoren des Anschauungsbildes accentuierten. Man sieht immer nur das, was man sucht, und es gehört eine lange Erziehung dazu, wie man sie einem künstlerisch-produktiven Zeitalter nicht zumuten darf, um dieses naive Sehen zu überwinden, denn mit der Abspiegelung des Objektes auf der Netzhaut ist es nicht gethan. So wird man richtiger annehmen, dass bei

einem verwandten Willen, antik zu sein, das 15. und das 16. Jahrhundert zu anderen Resultaten kommen mussten, weil jedes die Antike anders verstand, d. h. sein Bild in ihr suchte. Wenn uns aber das Cinquecento mehr antik vorkommt, so muss das daran liegen, dass es eben innerlich der Antike ähnlicher geworden war.

Das Verhältnis lässt sich in der Architektur wohl am klarsten überblicken, wo niemand an der ehrlichen Absicht der Quattrocentisten zweifelt, die „gute, alte Baukunst“ wieder heraufzuführen und wo die neuen Werke doch so wenig den alten gleichen. Als ob die Antike nur vom Hörensagen bekannt gewesen wäre, so sehen die Versuche des 15. Jahrhunderts aus, auf römische Formensprache einzugehen. Die Architekten nehmen die Idee der Säule, des Bogens, der Gesimse, allein, wie sie diese Glieder bilden und zusammenfügen, lässt schwer glauben, dass sie römische Ruinen gekannt haben. Und doch haben sie sie gesehen, bewundert, studiert und waren gewiss überzeugt, einen antiken Eindruck zu machen. Wenn an der Fassade von S. Marco in Rom, die die Arkaden des Kolosseums nachahmt, gerade im wesentlichen, in den Proportionen, alles anders, d. h. quattrocentistisch geworden ist, so geschah das nicht in der Absicht, vom Vorbild sich zu emanzipieren, sondern in der Meinung, man könne es auch so machen und so sei es auch antik. Man entlehnte das Materielle des Formensystems, aber in der Empfindung blieb man ganz selbständig. Es ist eine lehrreiche Untersuchung an einem Beispiel wie den antiken Triumphbögen, die in frühen und späten Stilprägungen gleichmässig zur Nachahmung offen standen, das Verhalten der Renaissance zu beobachten, wie sie an dem klassischen Beispiel des Titusbogens vorbeiging und auf archaische Ausdrucksweisen geriet, die in augusteischen Bauten in Rimini und noch weiter weg ihre Analogien haben, bis die Stunde kam, wo sie von sich aus klassisch geworden war.[1])

Und so ist es mit den antiken Figuren. Mit dem sichersten Takt nimmt man von diesen bewunderten Mustern nur das, was man verstand, d. h. was man selber hatte, und man darf wohl sagen, dass der antike Denkmälerschatz, der ja wesentlich reife und überreife Kunst enthielt, den Gang der modernen Stilentwicklung nicht nur nicht bedingt, sondern auch nicht zu verfrühten Fruchttrieben veranlasst hat. Wo die Frührenaissance ein antikes Motiv in die Hand nimmt, giebt sie es nicht weiter ohne die gründlichsten Veränderungen. Sie verfährt mit der Antike nicht anders als wie die stilkräftigen Perioden des Barock oder

[1]) Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft XVI, 1893: die antiken Triumphbögen, eine Studie zur Entwicklungsgeschichte der römischen Architektur und ihr Verhältnis zur Renaissance (Wölfflin).

des Rokoko es gethan haben. Mit dem 16. Jahrhundert aber kam die Kunst auf eine Höhe, wo sie der Antike eine kurze Weile Auge in Auge sah. Das ist eigene, innere Entwicklung gewesen, nicht die Folge eines vorsätzlichen Studiums der alten Fragmente. Der breite Strom der italienischen Kunst ging seinen Gang und das Cinquecento müsste so geworden sein, wie es geworden ist, auch ohne alle antiken Figuren. Die schöne Linie kommt nicht vom Apoll von Belvedere und die klassische Ruhe nicht von den Niobiden.[1])

Man gewöhnt sich nur langsam daran, im Quattrocento die Antike zu sehen, allein es ist nicht daran zu zweifeln: wenn Botticelli in mythologischen Darstellungen sich erging, so wollte er einen antiken Eindruck machen. So merkwürdig es uns vorkommen mag: mit seiner Venus auf der Muschel so gut wie mit der Verläumdung des Apelles meinte er sicher nichts anderes zu geben, als was ein antiker Maler in diesem Falle gegeben hätte, und das Frühlingsbild mit der Liebesgöttin im roten, goldgemusterten Kleide, mit den tanzenden Grazien und der blumenstreuenden Flora durfte als eine Komposition im Geiste der Antike gelten. Die Venus auf der Muschel gleicht zwar ihrer antiken Schwester nur wenig und die Graziengruppe Botticellis sieht ganz anders aus als die Antike und dennoch braucht man ein absichtliches Sich-Unterscheiden-Wollen nicht anzunehmen, that doch Botticelli nichts anderes als was seine Zeitgenossen und Kollegen in der Architektur auch thaten, wenn sie ihre Bogenhallen mit den dünnen Säulen und luftigen Spannungen und reichem Zierwerk in Nachahmung der Antike aufzuführen glaubten.[2])

Wenn damals von irgendwoher ein Winckelmann gekommen wäre, um von der stillen Grösse und der edlen Einfalt in der antiken Kunst zu predigen, man würde die Begriffe nicht verstanden haben. Das frühe Quattrocento war diesem Ideal viel näher gestanden, aber die ernsthaften Versuche eines Niccolò d'Arezzo und Nanni di Banco oder selbst eines Donatello sind nicht erneuert worden. Jetzt suchte man das Bewegte, man schätzte das Reiche und Schmuckvolle, das Formgefühl hatte sich wesentlich verändert, aber man glaubte darum nicht von der Antike abgekommen zu sein. Bot doch gerade sie die höchsten Vorbilder der Bewegung und der flatternden Gewänder und waren doch die alten Denkmäler die unerschöpfliche Schatzkammer der

---

[1]) Die Florentiner Niobiden sind übrigens zu Anfang des 16. Jahrhunderts noch nicht bekannt gewesen.

[2]) In dem Relief Verrocchios mit der Sterbeszene einer Tornabuoni (vom Grabmal in S. Maria novella, jetzt im Bargello) haben wir die antike Behandlung einer zeitgenössischen Szene. Das antike Vorbild ist nachgewiesen worden von Frida Schottmüller, Rep. XXV. 403.

Zierarten für Gerät, Kleidung und Bauwerk.[1]) In die Hintergründe wusste man nichts besseres als antike Gebäude zu stellen und so gross war die Begeisterung für diese Monumente, dass der Constantinsbogen z. B. in Rom, wo man ihn ja leibhaftig vor sich hatte, auf Fresken immer wieder gebracht werden durfte und nicht nur einmal, sondern zweimal auf demselben Bilde. Freilich nicht so wie er war, sondern so wie er hätte sein sollen: farbig bemalt und bunt aufgetakelt. Überall wo man auf antike Szenen eingeht, erstrebt man den Eindruck einer phantastischen, fast märchenhaften Pracht. Dabei sucht man in der alten Welt nicht das Ernsthafte, sondern das Heitere. Nackte Menschen mit bunten Schärpen im Grase liegend — man nennt sie Venus und Mars —, das sah man gerne. Nirgends etwas Statuenhaftes, Marmormässiges; man verzichtete nicht auf das farbige Vielerlei, auf das leuchtende Fleisch und die blumige Wiese.

Für die antike „gravitas“ war noch kein Gefühl vorhanden. Man las die antiken Dichter, aber mit veränderter Accentuierung. Das Pathos Virgils verhallte ungehört. Für die grandiosen Stellen, die sich den späteren Generationen eingeprägt haben, wie etwa die Worte der sterbenden Dido: et magna mei sub terras ibit imago —, war die Empfindung noch nicht reif. Wir glauben das sagen zu dürfen angesichts der Illustrationen zu antiken Dichtungen, die den Ton so völlig anders greifen als wir erwarten.

Wie wenig dazu gehörte, einen antiken Eindruck zu machen, ersieht man aus der hübschen Schilderung eines tafelnden Humanisten — es ist Niccolò Niccoli — bei Vespasiano.[2]) Der Tisch sei gedeckt gewesen mit dem weissesten Linnen. Ringsherum standen reiche Schalen und antike Gefässe und er selber trank nur aus einem kristallenen Becher. A vederlo in tavola, ruft der Erzähler entzückt aus, così antico come era, era una gentilezza. Das Bildchen ist fein archaisch empfunden und fügt sich gut den quattrocentistischen Vorstellungen von antiker Art ein — wie ganz undenkbar wäre es im 16. Jahrhundert! Wer würde das antik nennen? wer überhaupt in diesem Zusammenhang vom Essen reden?

Die neuen Begriffe von menschlicher Würde und menschlicher Schönheit brachten die Kunst von selbst in ein neues Verhältnis zur klassischen Antike. Auf einmal trifft sich der Geschmack und es ist eine verständliche Konsequenz, dass jetzt erst das Auge auch auf die archäologische Richtigkeit in der Reproduktion antiker Figuren achten

---

[1]) Filippino ist nach Vasari der erste, der massenhaft antike Motive zum Schmuck seiner Bilder herbeischleppte.

[2]) Citiert bei J. Burckhardt, Kultur der Renaissance und neuerdings wieder in seinen „Beiträgen“ (die Sammler), S. 332, Anm.

lernte. Die phantastische Kostümierung verschwindet, Virgil ist nicht mehr der orientalische Zauberer, sondern der römische Dichter und den alten Göttern wird ihre eigentliche Bildung zurückgegeben.

Man begann jetzt die Antike zu sehen wie sie ist. Das naive Spiel hört auf; von diesem Moment an aber war sie auch eine Gefahr und für die Schwachen, nachdem sie einmal vom Baum der Erkenntnis gegessen, musste die Berührung verderblich werden.

Raffaels Parnass zeigt in sehr lehrreicher Weise gegenüber von Botticellis Frühlingsbild, wie man sich jetzt ungefähr eine antike Szene dachte, und auf der Schule von Athen begegnen wir dem Standbild eines Apollo, der wirklich echt aussieht. Die Frage ist hier nicht, ob die Figur nach der Vorlage einer antiken Gemme gemacht sei oder nicht,[1]) das Merkwürdige ist, dass man unmittelbar aufgefordert wird, an eine Antike zu denken. Zum erstenmal giebt es jetzt auch Aufnahmen antiker Statuen, die richtig wirken. Das moderne Linien- und Massengefühl hat sich dahin entwickelt, dass man sich über die Jahrhunderte hinüber wieder versteht. Und es berühren sich nicht nur die Vorstellungen von menschlicher Schönheit, auch für das Feierliche der antiken Gewandung hat man jetzt wieder Sinn (wozu schon einmal im früheren Quattrocento Anlage vorhanden war), man empfindet die Würde antiker Präsentation, den Adel der gehaltenen Gebärde. Die Szenen aus der Aeneide auf dem „Quos-ego“-Blatt des Marc Anton bilden den lehrreichen Gegensatz zu den quattrocentistischen Illustrationen. Die Zeit war zu einem statuarischen Empfinden gekommen und diese Neigung, das plastische Motiv vor allem zu sehen, musste sie vollends disponieren, sich jetzt mit antiker Kunst vollzusaugen.

Nichtsdestoweniger ist die Empfindung bei allen grossen Meistern selbständig geblieben, sonst wären sie eben nicht die grossen. Das Herübernehmen einzelner Motive, die Anregung durch dieses oder jenes Vorbild beweist nichts dagegen. Man kann wohl von der Antike im Bildungsgange Michelangelos oder Raffaels als einem Moment reden, aber es ist doch nicht mehr als ein sekundäres Moment. Bei der Plastik lag die Gefahr näher als bei der Malerei, die Originalität zu verlieren: Sansovino hatte gleich am Anfang des Jahrhunderts in den Prachtgräbern von S. M. del Popolo mit einem weitgehenden Antikisieren angefangen und gegenüber älteren Arbeiten wie den Pollaiuolo-Gräbern in S. Peter wirkt sein Stil wie die Proklamation einer neu-römischen Kunst, allein der eine Michelangelo hat genügend dafür gesorgt, dass die Kunst nicht

[1]) Man trifft wohl das Richtige, wenn man auf die medicäische Gemme des Marsyas und Apoll verweist.

in die Sackgasse eines nachempfundenen antiken Klassizismus hineinkomme. Und so wird man in der Umgebung Raffaels der Antike zwar einen immer grösseren Spielraum gewährt finden, allein das Höchste ist ganz unabhängig von ihr entstanden.

Es bleibt immer denkwürdig, dass die Architekten zu einer eigentlichen Reproduktion alter Bauten sich nie hergegeben haben. Die römischen Ruinen mussten eindringlicher reden als je. Man verstand jetzt ihre Einfachheit, denn man hatte die unbändige Zierlust selbst überwunden. Man begriff ihre Maasse, denn man war selbst zu analogen Proportionen gekommen und das geschärfte Auge verlangte nun auch nach genauen Messungen. Man gräbt und in Raffael steckte ein halber Archäologe. Man hat eine Entwicklung hinter sich und unterscheidet auch in der Antike verschiedene Perioden,[1]) aber trotz dieser geläuterten Einsicht wird das Zeitalter nicht irre an sich selber, sondern bleibt „modern“ und aus der Blüte des archäologischen Studiums geht der Barock hervor.

[1]) Vgl. hiezu den sogenannten „Bericht Raffaels“ über die römischen Ausgrabungen (abgedruckt u. a. bei Guhl, Künstlerbriefe I) und das überraschende Urteil Michelangelos über die Bauperioden des Pantheon, wo er, so viel ich sehe, mit den modernsten Forschungen zusammentrifft. (Vasari IV. 512 in der vita des A. Sansovino.)

III. Die neue Bildform

Von der neuen Art der Darstellung der Dinge soll in diesem letzten Kapitel gehandelt werden. Wir meinen die Art, wie das gegebene Objekt für das Auge als Bild zurecht gemacht wird, wobei der Begriff „Bildform“ eine Anwendung auf das ganze Gebiet der sehbaren Künste gestattet.

Es liegt auf der Hand, dass die neuen Körper- und Bewegungsgefühle, wie sie soeben dargelegt worden sind, auch in der Bildgestaltung sich geltend machen müssen, daß die Begriffe des Ruhigen, Grossen, Gewichtigen im Bildeindruck unabhängig von dem besonderen Stoff der Darstellung, bestimmend hervortreten werden. Damit sind aber die Momente der neuen Bildform nicht erschöpft; es treten andere dazu, die aus den vorausgegangenen Bestimmungen nicht entwickelt werden können, Momente ohne Gefühlston, Resultate der blossen vollkommeneren Ausbildung des Sehens. Es sind die eigentlich künstlerischen Prinzipien: die Klärung des Sichtbaren und die Vereinfachung der Erscheinung einerseits und dann das Verlangen nach immer inhaltreicheren Anschauungskomplexen anderseits. Das Auge will mehr bekommen, weil seine Fähigkeit des Aufnehmens bedeutend erhöht ist, zugleich aber vereinfacht und klärt sich das Bild, insofern die Dinge augengerechter gemacht sind. Und dazu kommt dann noch ein drittes: das Zusammensehen der Teile, die Fähigkeit, das Viele in der Anschauung einheitlich zusammenzufassen, was sich mit einer Komposition verbindet, wo jeder Teil des Ganzen an seiner Stelle als notwendig empfunden wird.

Man kann über diese Materien nur entweder sehr ausführlich oder sehr kurz d. h. in blossen Überschriften reden, mit einer mittleren Breite möchte der Leser mehr ermüdet als aufgeklärt werden. Ich habe die kurze Darstellung gewählt, da sie allein in den Rahmen dieses Buches passt. Wenn das Kapitel darum nur unbeträchtlich aussieht, so mag dem Autor die Bemerkung erlaubt sein, dass es trotzdem nicht schnell geschrieben worden ist, und dass es überhaupt bequemer sein möchte,

verlaufenes Quecksilber zu sammeln, als die verschiedenen Momente aufzufangen, die den Begriff eines reif und reich gewordenen Stiles konstituieren. Die Neuheit des Versuches aber wird — wenigstens teilweise — als Entschuldigung gelten dürfen, wenn dieser Abschnitt die Eigenschaften einer gefälligen Lektüre in besonderem Grade entbehren lässt.

---

1. Beruhigung, Räumigkeit, Masse und Grösse.

Nicht nur die Bilder eines einzelnen Meisters, auch die Bilder einer Generation in ihrer Gesamtheit haben ihren bestimmten Pulsschlag. Ganz abgesehen vom Inhalt der Darstellung können die Linien unruhig und hastig laufen oder gemessen und still, kann die Flächenfüllung gedrängt sein oder weiträumig und bequem und die Modellierung klein und springend oder grossflächig und gebunden. Nach allem, was über die neue Schönheit des Cinquecento in Körper und Bewegung schon gesagt worden ist, hat man auch von den Bildern ein Ruhigwerden zu erwarten, mehr Masse und Räumlichkeit. Es wird ein neues Verhältnis von Raum und Füllung festgestellt, die Kompositionen werden gewichtiger und in Lineament und Modellierung empfindet man denselben Geist der Ruhe, dasselbe gehaltene Wesen, das der neuen Schönheit unentbehrlich ist.

1.

Der Gegensatz ist augenscheinlich, wenn man ein Jugendwerk Michelangelos, das Tondo der Madonna mit dem Buch, neben ein gleiches Rundrelief des Antonio Rossellino stellt, der die alte Generation vertreten mag. Vgl. die Abbildungen auf S. 48 und S. 14. Hier das flimmernde Vielerlei und dort der einfache grossflächige Stil. Es handelt sich nicht nur um ein Weglassen von Sachen, um die Vereinfachung im Stofflichen (wovon schon die Rede gewesen ist), sondern um die Behandlung der Flächen überhaupt. Wenn Rossellino den Hintergrund mit dem zitternden Licht- und Schattenspiel seiner felsigen Landschaft belebt und die Fläche des Himmels mit gekräuselten Wölkchen besetzt, so ist das nur die Fortführung der Art, mit der auch Kopf und Hände modelliert sind. Michelangelo sucht die grossen zusammenhängenden Flächen schon in der menschlichen Form und damit ist die Frage, wie er das übrige behandle, von selbst erledigt. In der Malerei gilt kein anderer Geschmack als in der Plastik. Auch hier hört die Freude am Kapriziösen, an den vielen kleinen Hebungen und Senkungen auf, man verlangt nach den stillen grossen Massen von hell und dunkel. Die Vortragsbezeichnung heisst legato.

Noch deutlicher vielleicht äussert sich der Stilwechsel in der Behandlung der Linie. Das quattrocentistische Lineament hat etwas Krauses und Hastiges. Der Zeichner interessiert sich da vor allem für die bewegte Form. Er übertreibt — unbewusst — die Bewegung in der Silhuette, im Haar, in jeder Einzelform. Der Mund mit den Lippenschwellungen ist ganz besonders eine Bildung, die das Quattrocento eigentümlich aufgefasst hat. Mit einer Energie, die fast an Dürer erinnert, sucht ein Botticelli oder Verrocchio die Bewegung der Mundspalte, die Wölbung der Lippen, den Schwung der Randlinien eindrücklich zu machen. Im gleichen Sinne wird man die formreiche, knorpelige Nase einen Lieblingsgegenstand des 15. Jahrhunderts nennen können. Mit welchem Interesse werden die Bewegungen der Nasenflügel modelliert! Und die Nasenlöcher zu zeigen, hat sich kaum ein quattrocentistischer Porträtist versagen können.[1])

Dieser Stil verliert sich mit dem neuen Jahrhundert. Das Cinquecento bringt den beruhigten Fluss der Linie. Dasselbe Modell würde jetzt ganz anders gezeichnet werden, weil eben die Augen anders sehen. Es ist aber, als ob überhaupt ein neues Mitgefühl für die Linie wachgeworden sei; es wird ihr wieder ein Recht zugestanden, sich auszuleben. Man vermeidet die harten Begegnungen und die heftigen Brechungen, das Knickwerk und das kurzatmige Geschlängel. Perugino hatte angefangen und Raffael mit unübertroffener Feinfühligkeit fortgefahren. Aber auch die Übrigen, die im Temperament ganz anders sind, kennen die Schönheit des grossen Linienzuges, der rhythmischen Kadenz. Bei Botticelli kann es noch vorkommen, dass ein spitzer Ellenbogen hart gegen den Bildrand stösst (Pietà, München), jetzt nehmen die Linien Rücksicht aufeinander, sie accomodieren sich gegenseitig und das Auge wird empfindlich gegen die schrillen Schneidungen der älteren Manier.

2.

Das allgemeine Verlangen nach dem Weiträumigen musste dann auch in der Malerei ein neues Verhältnis der Figuren zum Raum bedingen. Man empfand die Räumlichkeit in den alten Bildern als eng. Die Figuren stehen da hart am vorderen Bühnenrand und das ergiebt einen Eindruck von Knappheit, der nicht verschwindet, auch wenn dahinter noch so weite Hallen und Landschaften erscheinen. Selbst Lionardos Abendmahl ist in dem Vorrücken des Tisches bis fast an die

---

[1]) Ein Inbegriff all dieser Eigentümlichkeiten ist die bekannte Zeichnung „Verrocchios“ zu einem Engelkopf in den Uffizien. (S. Abbildung.) Der Kopf kommt fast gleich auf dem Erzengelbild der Florentiner Akademie wieder vor.



„VERROCCHIO“
ENGELKOPF

Rampe noch quattrocentisch befangen. Das Normalverhältnis geben die Porträts. Was ist das für eine unbehagliche Existenz in dem Stübchen, in das Lorenzo di Credi seinen Verrocchio hineingesetzt hat (Uffizien), gegenüber dem grossen tiefen Atemzug cinquecentistischer Porträts. Die neue Generation verlangte Luft und Bewegungsmöglichkeit und sie erreichte das zunächst mit der Vergrösserung des Figurenabschnittes. Das Kniestück ist eine Erfindung des 16. Jahrhunderts. Aber auch da, wo von der Figur wenig mitgeteilt ist, weiss man jetzt einen weiträumigen Eindruck zu gewinnen: wie wohlig wirkt der Castiglione mit seinem Dasein innerhalb der vier Rahmenlinien.

In analoger Weise wirken auch quattrocentistische Fresken an ihrem Orte gewöhnlich knapp und eng. In der Kapelle Nikolaus V. im Vatikan sehen die Fresken Fiesoles beengt aus und in der Kapelle des Palazzo Medici, wo Gozzoli den Zug der Könige gemalt hat, wird der Beschauer trotz aller Festpracht ein Gefühl von Unbehagen auch nicht ganz los werden. Sogar noch von Lionardos Abendmahl wird man etwas Ähnliches sagen müssen; wir erwarten einen Rahmen oder Rand, den das Bild nicht hat und nie gehabt haben kann.

Es ist charakteristisch, wie dann Raffael in den Stanzen eine Entwicklung durchmacht. Sieht man in der Camera della Segnatura ein Bild, z. B. die Disputa, allein, so mag dem Beschauer das Verhältnis zur Wand nicht störend vorkommen; sieht er aber auf zwei Bilder zugleich, wie sie in den Ecken zusammenstossen, so kommt ihm das Altertümlich-Trockene der Raumempfindung gleich zum Bewusstsein. In der zweiten Stanze ist die Eckbegegnung eine andere und das Format der Bilder, angesichts des vorhandenen Raumes, überhaupt kleiner genommen.

3.

Es ist kein Widerspruch, wenn trotz dem Verlangen nach Räumigkeit die Figuren innerhalb des Rahmens an Grösse zunehmen.[1]) Sie sollen als Masse beträchtlicher wirken, wie jetzt überall die Schönheit im Gewichtigen gesucht wird.

Man vermeidet den überflüssigen Raum, weil man weiss, dass die Figuren dadurch an Kraft verlieren, und man besitzt die Mittel, bei aller Beschränkung, die Vorstellung doch mit dem Eindruck der Weite zu füllen.

Die Neigung geht auf das Zusammengenommene, Schwere, Lastende. Die Horizontale gewinnt an Bedeutung. Und so senkt sich der Gruppenumriss und aus der hohen Pyramide wird die Dreiecksgruppe mit breiter

[1]) Die plastische Figur in der Nische unterliegt den gleichen Veränderungen.

Grundlinie. Raffaels Madonnenkompositionen liefern die besten Beispiele. In gleichem Sinn ist das Zusammennehmen von zwei oder drei Stehfiguren zur geschlossenen Gruppe anzuführen. Die älteren Bilder erscheinen da, wo sie gruppieren wollen, dünn und brüchig und im ganzen licht und leicht gegenüber der massigen Füllung des neuen Stils.

4.

Endlich ergab sich als unabweisbare Konsequenz die allgemeine Steigerung der absoluten Grösse. Die Figuren wachsen den Künstlern sozusagen unter den Händen. Es ist bekannt, wie Raffael in den Stanzen den Massstab immer grösser nimmt. Andrea del Sarto überbietet im Hof der Annunziata mit seinem Geburtsbild sich selbst und wird gleich wieder überboten von Pontormo. So gross war die Freude am Mächtigen, dass selbst der jetzt erwachte Sinn für Einheitlichkeit keinen Einspruch erhob. Von den Tafelbildern gilt dasselbe. Man sieht die Veränderung in jeder Galerie; wo das Cinquecento beginnt, da beginnen die grossen Tafeln und die grossen Leiber. Wir haben später noch einmal davon zu reden, wie das Einzelgemälde in den architektonischen Zusammenhang aufgenommen wird; man sieht es nicht mehr für sich allein, sondern mit der Wand zusammen, für die es bestimmt ist, und so wäre die Malerei schon von diesem Gesichtspunkt aus der Grössensteigerung überantwortet gewesen, auch wenn nicht ihr eigener Wille sie in derselben Richtung geführt hätte.

Die hier gegebenen Stilmerkmale sind wesentlich stofflicher Natur, sie entsprechen einem bestimmten Gefühlsausdruck; nun treten aber — wie gesagt — Momente formaler Natur dazu, die aus der Stimmung der neuen Generation nicht entwickelt werden können. Mathematisch sauber ist die Abrechnung nicht zu machen: die Vereinfachung im Sinne der Beruhigung trifft sich mit einer Vereinfachung, die auf möglichst vollkommene Klärung des Bildes ausgeht und die Tendenz zum Zusammengenommenen und Massigen begegnet einem mächtig entwickelten Willen, den Bildern einen immer grösseren Erscheinungsreichtum zu geben, jenem Willen, der die konzentrierten Gruppengebilde schafft und die Tiefendimension sich erst eigentlich erschließt. Dort die Absicht, dem Auge die Perception zu erleichtern, und hier die Absicht, das Bild möglichst inhaltreich zu machen.

Wir stellen zunächst zusammen, was sich dem Begriff der Vereinfachung und Klärung unterordnen lässt.



Carpaccio, Maria mit Begleiterinnen bei der Darstellung im Tempel (Bruchstück)

2. Vereinfachung und Klärung.

1.

Die klassische Kunst greift zurück auf die Elementarrichtungen der Vertikale und der Horizontale und auf die primitiven Ansichten der reinen Face- und Profilstellung. Es waren hier völlig neue Wirkungen zu entdecken, denn dem Quattrocento war das Einfachste ganz abhanden gekommen. In der Absicht, um jeden Preis bewegt zu erscheinen, war es diesen Urrichtungen und Uransichten geflissentlich ausgewichen. Auch ein einfach denkender Künstler wie Perugino hat z. B. in seiner Pietà im Palazzo Pitti kein einziges reines Profil und nirgends die reine Facestellung. Jetzt, wo man alle Fülle des Reichtums besass, bekam auf einmal das Primitive einen neuen Wert. Nicht dass man archaisiert hätte, aber man erkannte die Wirkung des Einfachen im Zusammenhang des Reichen: es giebt die Norm und das ganze Bild bekommt Haltung dadurch. Lionardo trat als ein Neuerer auf als er seine Abendmahlsgesellschaft mit zwei Profilköpfen in reiner Vertikale einrahmte; von Ghirlandajo wenigstens hat er das nicht lernen können.[1]) Michel-

[1]) Die Porträtköpfe auf den Tornabuonifresken dürfen in diesem Sinne kaum angeführt werden, da es sich hier nicht um formale Absichten von seiten des Künstlers, sondern um bestimmte gesellschaftliche Modehaltungen handelte. Man sieht das an den anderen Kompositionen Ghirlandajos. Vgl. S. 32 Anm.

angelo erklärt sich von allem Anfang an für den Wert des Einfachen und Raffael hat wenigstens unter den Bildern seines Meisterstils kaum eines, wo man nicht auf die bewusste Verwendung der Einfachheit im Sinne der starken, nachdrücklichen Wirkung stiesse. Wer von der älteren Generation würde die Schweizergruppe in der Messe von Bolsena so zu geben gewagt haben: drei Vertikalen nebeneinander! Und gerade diese Schlichtheit thut hier Wunder. Und so giebt er an höchster Stelle, bei der Sixtinischen Madonna, die reine Vertikale mit ungeheurer Wirkung, das Primitive im Zusammenhang der vollendeten Kunst. Eine Architektonik wie die Fra Bartolommeos wäre ohne dieses Zurückgreifen auf die elementaren Erscheinungsweisen vollends undenkbar.



Sebastiano del Piombo
Drei weibliche Heilige (Bruchstück)

Nimmt man dann eine einzelne Figur wie etwa den liegenden Adam Michelangelos an der sixtinischen Decke, der so fest und sicher wirkt, so wird man sich sagen müssen, dass ohne die Einstellung der Brust in die volle Breitansicht die Wirkung nicht zu stande käme. Sie ist eindrucksvoll, weil die (für das Auge) normale Stellung aus schwierigen Umständen heraus gewonnen ist. Die Figur ist damit gleichsam festgelegt. Sie bekommt etwas Notwendiges.

Ein anderes Beispiel für die Wirkung einer solchen — man möchte sagen — tektonischen Ansicht, ist der sitzende und predigende Johannes von Raffael (Tribuna). Es wäre leicht gewesen, ihm eine gefälligere (oder mehr malerische) Wendung zu geben, aber so wie er dasitzt, uns ganz entgegen mit der Breite der Brust und den Kopf gerade aufgerichtet, so spricht nicht nur der Mund des Predigers, sondern die ganze Gestalt ruft aus dem Bilde heraus und diese Wirkung hätte auf keine andere Weise gewonnen werden können.

Auch in der Lichtführung sucht das Cinquecento die einfachen Schemata auf. Man findet Köpfe, die, en face gesehen, in der Nasenlinie sich genau teilen, d. h. auf der einen Hälfte dunkel, auf der andern hell gehalten sind, und diese Art von Beleuchtung verbindet sich gern mit der höchsten Schönheit. So ist Michelangelos Delphica und so der

jugendliche Idealkopf Andrea del Sartos. Anderwärts sucht man oft bei hohem Lichteinfall eine symmetrische Beschattung der Augen zu erhalten, was auch sehr klar und ruhig wirkt. Ein Beispiel: der Johannes auf Bartolommeos Pietà oder Lionardos Johannes der Täufer im Louvre. Das will nun durchaus nicht heissen, dass man immer so beleuchtete, so wenig man immer mit den einfachen Achsen operierte. Allein man empfand die Wirkung des Einfachen und verwertete es als etwas Besonderes.

Auf dem frühen Bilde Sebastianos in S. Crisostomo in Venedig sieht man auf der linken Seite drei weibliche Heilige zusammenstehen (vgl. die Abbildung). Ich muss diese Gruppe hier anziehen als ein besonders frappantes Beispiel der neuen Dispositionsart, wobei ich nicht von den Körpern, sondern nur von den Köpfen spreche. Scheinbar eine sehr natürliche Auswahl: ein Profil, ein führender Dreiviertel-Kopf und dann der dritte nicht mehr selbständig und auch im Licht untergeordnet, geneigt; die einzige Neigung neben den zwei Vertikalen. Nun gehe man den Vorrat quattrocentistischer Beispiele durch, wo sich etwa eine gleiche Anordnung fände, und man wird sich bald überzeugen, dass das Einfache gar nicht das Selbstverständliche war. Die Empfindung dafür kommt erst wieder mit dem 16. Jahrhundert, und noch in allernächster Nähe Sebastianos, im Jahre 1510, konnte Carpaccio seine Darstellung im Tempel malen (Akademie, Venedig), wo fast ganz im alten Stil drei weibliche Köpfe nebeneinander erscheinen, alle gleichwertig, jede etwas anders in der Wendung, und keine doch entschieden anders, ohne Über- und Unterordnung und ohne klaren Gegensatz.

2.

Die Rückkehr zu den elementaren Erscheinungsweisen ist nicht zu trennen von der Erfindung der Kontrastkomposition. Man darf wohl von Erfindung sprechen, denn die klare Einsicht, dass alle Werte nur Verhältniswerte sind, dass jede Grösse oder jede Richtung nur in Bezug auf andere Grössen und andere Richtungen ihre Wirkung erhält, ist vor dem klassischen Zeitalter nicht vorhanden gewesen. Jetzt erst weiss man, dass die Vertikale notwendig ist, weil sie die Norm giebt, an der die Abweichungen vom Lot zur Empfindung kommen und durch das ganze Reich der Sichtbarkeit bis hinauf zu den menschlichen Ausdrucksbewegungen macht man die Erfahrung, dass erst in der Verbindung mit dem Gegensätzlichen das einzelne Motiv seine volle Wirkungskraft entfalten kann. Gross wirkt, was in der Umgebung des Kleinern erscheint, sei es eine einzelne Körperform oder eine ganze Figur; einfach, was neben dem Vielteiligen steht; ruhig, was ein Bewegtes neben sich hat, u. s. w.

Das Prinzip der Kontrastwirkung ist für das 16. Jahrhundert von grösster Wichtigkeit. Alle klassischen Kompositionen sind darauf aufgebaut und es ist eine notwendige Konsequenz, dass in einem geschlossenen Werke jedes Motiv nur einmal vorkommen darf. Auf der Vollständigkeit und Einzigkeit der Gegensätze basiert die Wirkung von Wunderwerken der Kunst wie der Sixtinischen Madonna. Das Bild, das man vor allen andern gegen jede Effektrechnung gesichert halten möchte, ist ganz gesättigt mit lauter Kontrasten und bei der Barbara z. B. – um nur einen Fall herauszunehmen – war es jedenfalls lange entschieden, dass sie als Parallelfigur zu dem emporblickenden Sixtus abwärts blicken müsse, bevor an die besondere Motivierung dieses Abwärts gedacht wurde. Das Eigentümliche bei Raffael ist nur, dass der Beschauer über der Gesamtwirkung an die Einzelmittel nicht denkt, während etwa der spätere Andrea del Sarto uns seine Rechnung mit den Kontrasten vom ersten Augenblick an geradezu aufdrängt und das kommt daher, dass sie bei ihm blosse Formeln sind ohne einen Inhalt.

Es giebt auch eine Anwendung des Prinzips auf geistigem Gebiet: dass man einen Affekt nicht neben seinesgleichen vorbringen soll, sondern zusammen mit anders gearteten. Fra Bartolommeos Pietà ist ein Muster psychischer Ökonomie. Raffael mischt der Gesellschaft seines Cäcilienbildes, wo alles von dem Eindruck der himmlischen Musik ergriffen ist, die völlig gleichgültige Magdalena bei, in dem Bewusstsein, dass erst auf dieser Folie die Grade des Hingenommenseins bei den Andern dem Beschauer eindrücklich würden. An gleichgültiger Begleitung fehlt es dem Quattrocento nicht, aber solche Überlegungen lagen ihm dabei fern. Wie völlig schliesslich Kontrastkompositionen von der Art des Heliodor und der Transfiguration über den Horizont der ältern Kunst hinausgehen, braucht nicht gesagt zu werden.

3.

Das Problem der Kontraste ist ein Problem der gesteigerten Intensität der Bildwirkung. Nach demselben Ziel geht nun aber auch die ganze Summe der Bemühungen, die auf die Vereinfachung und Verdeutlichung der Erscheinung gerichtet sind. Was damals in der Architektur geschah, der Prozess der Reinigung, das Ausscheiden aller Einzelheiten, die für das Ganze unwirksam sind, die Auswahl weniger, grosser Formen, die Verstärkung der Plastik, all das hat in der darstellenden Kunst ein vollkommenes Analogon.

Die Bilder werden gesichtet. Es sollen grosse führende Linien herauskommen. Die alte Art der Betrachtung im Detail, das Abtasten des Einzelnen, das Herumgehen im Bilde von Teil zu Teil hört auf, die



P. Pollaiuolo. Prudentia

Komposition soll als Ganzes wirken und schon dem Fernblick deutlich sein. Bilder des 16. Jahrhunderts haben einen höheren Grad von Sehbarkeit. Die Perzeption ist ausserordentlich erleichtert. Was wesentlich ist, tritt sofort hervor; es giebt eine entschiedene Über- und Unterordnung und das Auge wird in bestimmten Bahnen geführt. Statt aller Beispiele diene die Hinweisung auf die Komposition des Heliodor. Man darf nicht daran denken, was dem Betrachter von einem quattrocentistischen Maler auf einer solchen Fläche an Sehenswürdigkeiten, die alle gleichmässig sich dem Auge entgegengedrängt hätten, zugemutet worden wäre.

Der Stil des Ganzen ist auch der Stil des Einzelnen. Eine Draperie des 16. Jahrhunderts unterscheidet sich von einer quattrocentistischen eben dadurch, dass grosse durchgehende Linien vorhanden sind, klare Kontraste von schlichten und reichen Partien und dass im ganzen der Körper, der doch das Wesentliche bleibt, unter dem Gewand sich deutlich macht.

In dem Gefält des Quattrocento lebt sich ein ganzes grosses Stück seiner Formphantasie aus. Leute ohne Augensinnlichkeit werden an diesen Gebilden gleichgültig vorüberstreifen und überhaupt glauben, so etwas Nebensächliches mache sich ganz von selber. Man probiere aber nur einmal, ein solches Stück Draperie zu kopieren und man wird bald Respekt davor bekommen und in diesen Schiebungen eines toten Stoffes den Stil, d. h. den Ausdruck eines bestimmten Wollens empfinden, so dass man gerne dem Rieseln und Rauschen und Murmeln seine Aufmerksamkeit zuwendet. Jeder hat seinen Stil. Am flüchtigsten ist Botticelli, der mit gewohnter Heftigkeit einfache langzügige Furchen reisst, während Filippino und Ghirlandajo und die Pollaiuolos mit Liebe und Hingebung ihre formenreichen Faltennester bauen, wofür die neben-

stehende Abbildung einer Sitzfigur mit dem Mantel über dem Schoss ein Beispiel sein mag.[1])

Mit verschwenderischer Hand streute das 15. Jahrhundert seinen Reichtum über den ganzen Körper aus. Wenn es keine Falten sind, so ist es ein Schlitz, eine Öffnung, ein Bausch oder die Musterung des Stoffes, was die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Man hält es für undenkbar, dass das Auge irgendwo auch nur einen Augenblick lang unbeschäftigt bleiben soll.

In welchem Sinne die neuen Interessen des 16. Jahrhunderts auf die Draperie wirken, ist schon angedeutet worden. Es genügt, die Frauen auf Lionardos Annabild, Michelangelos Madonna der Tribuna oder Raffaels Madonna Alba gesehen zu haben, um die Absichten des neuen Stiles zu verstehen. Das Wesentliche: das Kleid soll nicht das plastische Motiv überwuchern.[2]) Das Gefält tritt in den Dienst des Körpers und soll sich nicht als etwas Unabhängiges dem Blicke aufdrängen und selbst bei Andrea del Sarto, der gern seine rauschenden Stoffe in malerischen Brechungen funkeln lässt, ist das Tuchwerk nie von der Bewegung der Figur loszulösen, während es im 15. Jahrhundert so oft ein Sonderinteresse in Anspruch nimmt.

Wenn nun bei einer Draperie die Falten gelegt werden können nach Belieben und es hier wohl verständlich ist, wie ein neuer Geschmack von dem Vielen hinweg nach dem Wenigen drängt, nach grossen, starken, führenden Linien, so sind die festen Gebilde wie Kopf und Körper doch nicht minder dem umgestaltenden Willen des neuen Stiles unterworfen gewesen.

Köpfe des 15. Jahrhunderts haben das Gemeinsame, dass das glänzende Auge den Hauptaccent abgiebt. Den ganz lichten Schatten gegenüber besitzt die dunkle Pupille (und Iris) eine Bedeutung, dass man notwendig zuerst das Auge im Kopfe sieht und das mag auch in der Natur der Normaleindruck sein. Das 16. Jahrhundert unterdrückt diese Wirkung; es dämpft den Glanzblick; das knochige Gefüge, die Struktur soll das wesentliche Wort sprechen. Man verstärkt die Schatten,

[1]) Die Draperie der Madonna Ghirlandajos in den Uffizien (mit zwei Erzengeln und zwei knieenden Heiligen) steht in direktem Zusammenhang mit der berühmten und oft abgebildeten Gewandstudie Lionardos im Louvre (z. B. Müntz p. 240, Müller-Walde Abb. 18). Sollte Ghirlandajo wirklich den Lionardo kopiert haben? oder ist die Zeichnung von Ghirlandajo? Dieser Meinung war Bayersdorfer. Berenson dagegen bleibt mit Recht bei der Autorschaft Lionardos.

[2]) Lionardo, Buch von der Malerei No. 182 (254): Mache deine Figuren nie zu reich an Verzierungen, so dass diese der Form und Stellung der Figuren etwa im Wege wären.

um der Form mehr Energie zu geben. Nicht zerstreut auftretend, in kleinen Partikeln, sondern als grosse zusammenhängende Massen haben sie die Aufgabe, zu verbinden, zu ordnen, zu gliedern. Was früher als lauter Einzelnes auseinanderfiel, wird zusammengenommen. Man sucht einfache Linien, sichere Richtungen. Man übertönt das Geringfügige mit dem Grossen. Nichts Einzelnes darf auffallen. Die Hauptformen sollen heraustreten für die Wirkung, auch für den Fernanblick.

Über solche Dinge ist es schwer überzeugend zu reden ohne Demonstration, und selbst die Demonstration wird erfolglos sein, so lange nicht die eigene Erfahrung ihr entgegenkommt. Statt aller Einzelausführung möge es hier mit dem Hinweis auf die parallelen Bildnisse des Perugino und des Raffael, die auf S. 119 und 121 abgebildet sind, sein Bewenden haben. Der Betrachter wird sich überzeugen, wie Perugino bei minutiöser Detaillierung seine Schatten nur in kleinen Dosen und in geringer Stärke vorbringt, wie er damit operiert, so behutsam, als ob es ein notwendiges Übel wäre, während Raffael umgekehrt die Dunkelheiten mächtig heranzieht, nicht nur um dem Relief Kraft zu geben, sondern vor allem als ein Mittel, die Erscheinung zu wenigen, grossen Formen zu einigen. Augenhöhle und Nase sind unter einen Zug gebracht und ganz klar und einfach erscheint das Auge neben den ruhig zusammenschliessenden Schattenmassen. Den Nasen-Augenwinkel wird man im Cinquecento immer accentuiert finden, er ist für die Physiognomie von ausschlaggebender Wichtigkeit, ein Knotenpunkt, wo viele Ausdrucksfäden zusammenlaufen.

Es ist das Geheimnis des grossen Stiles, mit Wenigem viel zu sagen.

Wir verzichten völlig darauf, der neuen Auffassung nun dahin zu folgen, wo sie sich dem ganzen Körper gegenübergestellt sieht, und auch nur den Versuch zu machen, im einzelnen über die Vereinfachung der Leibeserscheinung auf das Wesentliche Rechenschaft zu geben. Es ist nicht das Mehr von anatomischen Kenntnissen, was hier entscheidet, sondern ein Sehen der Figur nach ihren grossen Formen. Wie der Körper jetzt in seinen Artikulationen begriffen wird, wie das Gewächs in den Knotenpunkten sich markiert, setzt ein Gefühl für organische Gliederung voraus, das von anatomischer Vielwisserei unabhängig ist.

In der Architektur spielt sich dieselbe Entwicklung ab, wofür hier nur ein Beispiel namhaft gemacht werde: das 15. Jahrhundert nahm keinen Anstoss, um eine Bogennische das Profil gleichmässig herumlaufen zu lassen; jetzt verlangt man ein Kämpfergesimse, d. h. der wichtige Punkt, wo der Bogen ansetzt, muss deutlich accentuiert sein. Eben diese Klarheit fordert man auch von den Artikulationen des Körpers. Es ist eine andere Art, wie der Hals auf dem Torso aufsitzt. Die Teile sondern

sich bestimmter von einander, zugleich aber bekommt der Körper als Ganzes einen überzeugenden Zusammenhang. Man sucht der entscheidenden Ansatzpunkte sich zu bemächtigen; man lernt verstehen, was man in der Antike schon so lange vor sich gehabt hatte, und in der Folge kam es wohl auch zu einem bloss schematischen Konstruieren des Körpers, wofür aber die grossen Meister nicht verantwortlich zu machen sind.

Und nun handelt es sich ja nicht nur um die Darstellung des Menschen nach seiner ruhenden Erscheinung, sondern auch und noch viel mehr um seine Bewegung, um seine körperlichen und geistigen Funktionen. Unabsehbare Reihen von lauter neuen Aufgaben erstanden auf dem Gebiet der physischen Bewegung und des physiognomischen Ausdrucks. Alles Stehen, Gehen, Heben und Tragen, Laufen und Fliegen musste nach den neuen Forderungen durchgearbeitet werden, so gut wie der Ausdruck der Affekte. Überall schien es möglich und notwendig, das Quattrocento an Klarheit und an gesteigerter Kraft des Eindrucks zu überbieten. Für die Aktionen des nackten Körpers hat Signorelli am meisten vorgearbeitet; unabhängig von dem peinlich genauen Studium der Einzelheiten, wie es die Florentiner trieben, kam er sicherer zu dem, was für das Auge wichtig ist und was die Vorstellung verlangt. Allein mit all seiner Kunst ist er nur Andeutung und Ahnung, wenn man Michelangelo neben ihn stellt. Michelangelo hat für die Muskelfunktionen zuerst diejenigen Ansichten gefunden, die den Beschauer zwingen, den Vorgang mitzuerleben. Er gewinnt dem Stoff so völlig neue Wirkungen ab, als ob ihn noch niemand in der Hand gehabt hätte. Die Reihe der sitzenden Sklaven in der Sixtina ist, nachdem der Karton der badenden Soldaten verloren gegangen, die eigentliche hohe Schule, der Gradus ad Parnassum zu nennen. Sieht man allein auf die Zeichnung der Arme, so kann man die Bedeutung des Werkes ahnen lernen. Wo das Quattrocento die leichtest fassbaren Erscheinungsarten aufsuchte, wie z. B. beim Ellenbogen die Profilansicht, und Generation an Generation dieses Schema weitergab, da reisst ein Mann mit einem Mal alle Schranken ein und giebt Gelenkzeichnungen, die beim Beschauer ganz neue Innervationen erzeugen mussten. Nicht mehr gleichmässig in der breiten Ansicht aufgenommen und nicht mit trägem Parallelismus der Konturlinien, besitzen die mächtigen Glieder dieser „Sklaven" ein Leben, das über den Eindruck der Natur hinausgeht. Das Aus- und Einspringen der Linie, das Anschwellen und Zusammenziehen der Form bedingt diese Wirkung. Von der Verkürzung wird später die Rede sein.

Michelangelo ist für alle der grosse Lehrmeister gewesen, der zeigte, welches die sprechenden Ansichten sind. Um mit einem einfachen Bei-



Piero di Cosimo. Liegende Venus (Bruchstück)

spiel zu illustrieren, sei auf die weiblichen Tragfiguren Ghirlandajos und Raffaels zurückverwiesen (s. die Abbildungen auf S. 220 und S. 221): wenn man sich klar gemacht hat, um wieviel der gesenkte linke Arm, der eine Last trägt, bei Raffael dem Ghirlandajo überlegen ist, so hat man einen Ausgangspunkt, um den Unterschied der Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert zu beurteilen.[1])

Mit dem Augenblick, wo der Wert der Gelenke sich erschloss, musste auch das Bedürfnis erwachen, die Gelenke alle sichtbar zu machen und so tritt jene Entblössung der Arme und Beine ein, die auch vor den Heiligenfiguren nicht Halt macht. Das Aufstreifen der Ärmel bei heiligen Männern ist etwas Allgemeines — man verlangt nach dem Ellenbogengelenk —, Michelangelo aber geht weiter und entkleidet auch eine Maria bis zum Schultergelenk (Madonna der Tribuna). Wenn andere ihm darin nicht folgten, so wird doch namentlich bei Engeln das Blosslegen des Armansatzes üblich. Schönheit ist Klarheit der Charniere.

Für das mangelhafte Verständnis organischer Gliederung, wie es dem 15. Jahrhundert eigentümlich ist, darf man als ein Hauptbeispiel die Behandlung des Schamtuches bei Christus oder Sebastian anführen. Dieses Kleidungsstück ist dann unleidlich, wenn es die überleitenden Linien zwischen dem Torso und den Extremitäten verdeckt. Botticelli und Verrochio scheinen keinerlei Unbehagen empfunden zu haben, den Leib so zu zerhacken, während im 16. Jahrhundert das Schamtuch in einer Weise angeordnet wird, welche deutlich sagt, dass man den struktiven Gedanken verstanden habe und die reine Erscheinung wahren wollte. Es ist nicht überraschend, dass Perugino mit seinem

[1]) Leider können wir die Raffaelsche Figur nicht in einer Originalzeichnung vorlegen, sondern nur in einer (alten) Kopie nach dem Fresko: Die Linien könnten noch ausdrucksvoller behandelt sein.



Tizian. Liegende Venus

architektonischen Denken schon früh auf eine gleiche Lösung gekommen war.

Um mit einem grössern Beispiel die Erörterung abzuschliessen, stellen wir zwei Bilder, die Venus aus Piero di Cosimos „Venus und Mars“ in Berlin und Tizian ruhende Venus der Uffizien (s. Abb.), einander gegenüber, wobei Tizian das Cinquecento auch für Mittelitalien vertreten muss, da sich kein ebensogut passendes Vergleichsstück finden liess. Also beiderseits die liegende nackte Frau. Nun wird man natürlich zuerst aus der Verschiedenheit des Körpers die Verschiedenheit der Wirkung erklären wollen, aber wenn man auch einräumt, dass hier die artikulierte Schönheit des 16. Jahrhunderts, wie wir sie oben bei Franciabigio (S. 223) aufgewiesen haben, mit dem unartikulierten Gewächs des 15. Jahrhunderts in Vergleich tritt, und dass eine Gestalt im Geschmack des Cinquecento, wo die feste fassende Form gegenüber den quellenden Weichteilen betont ist, jedenfalls den Vorzug grösserer Klarheit haben muss, so bleiben doch noch genug Unterschiede in der Art, wie die Form zur Erscheinung kommt: dort nur bruchstückweise und mangelhaft und hier zur vollkommensten Klarheit hinaufgeläutert. Selbst wer von italienischer Kunst erst wenig gesehen hat, wird bei Piero stutzig werden, sobald

er etwa die Zeichnung des rechten Beines ins Auge fasst. Eine gleichmässige Linie parallel dem Bildrand. Es ist ganz gut möglich, dass das Modell diesen Anblick bot. Allein warum hat der Maler sich damit genügen lassen? Warum giebt er gar nichts von der Gliederung des Beines? Er hatte kein Bedürfnis darnach. Das Bein ist gestreckt: es würde nicht anders aussehen, wenn es vollkommen steif wäre; es ist von oben belastet und zusammengedrückt, allein es sieht aus wie verdorrt und eben solche Verkrümmungen der Erscheinung sind es, gegen die der neue Stil Einsprache erhebt. Man sage nicht, Piero sei eben ein schlechterer Zeichner als Tizian, es handelt sich hier wirklich um generelle Stilunterschiede und wer dem Problem nachgeht, wird erstaunen, wie weit die Analogien reichen. Man könnte sogar aus frühen Dürerzeichnungen genaue Parallelbeispiele zu Piero beibringen.

Der Leib, vorquellend wie immer im 15. Jahrhundert, hängt seitwärts. Das ist sehr unschön, allein wir wollen dem Naturalisten sein Vergnügen lassen, wenn er nur nicht die Verbindung zwischen den Beinen und dem Leibe zerschnitten hätte. Es fehlt völlig an den überführenden Formen, nach denen die Vorstellung verlangt.

Und so verschwindet oben der linke Arm von der Schulter an plötzlich, ohne Andeutung, in welcher Weise er auszudenken wäre, bis man dann irgendwo eine Hand antrifft, die zugehörig sein muss, wo aber für das Auge der Zusammenhang fehlt.

Fragt man nach der Klarmachung der Funktion, wie das Stützen des aufgelehnten Armes zur Erscheinung komme, die Drehung des Kopfes oder die Bewegung im Handgelenk, so bleibt Piero vollends stumm. Tizian giebt nicht nur den Körper nach seinem Bau in vollkommener Klarheit und lässt uns über keinen einzigen Punkt im Ungewissen, auch das Funktionelle ist diskret, aber durchaus genügend angegeben. Von dem Wohlklang der Linie, wie (an der rechten Seite namentlich) der Kontur in gleichmässig rhythmischem Fall heruntereilt, wollen wir gar nicht reden. Nur sei im allgemeinen gesagt, dass auch Tizian nicht von Anfang an so komponierte: die einfachere, ältere Venus in der Tribuna, mit dem Hündchen, mag den Vorzug grösserer Frische haben, ist aber nicht von gleicher Reife.

Was von der einzelnen Figur gilt, gilt in erhöhtem Grade von der Zusammenfügung mehrerer. Das Quattrocento machte dem Auge unglaubliche Zumutungen. Der Beschauer hat nicht nur die grösste Mühe, aus den enggestellten Kopfreihen die einzelnen Physiognomien sich herauszuklauben, er bekommt auch Figuren in Bruchstücken zu sehen, die fast unmöglich zur ganzen Gestalt zu vervollständigen sind. Man wusste noch nicht, was man an Überschneidungen und Verdeckungen riskieren

durfte. Ich verweise auf die unleidlichen Figurenabschnitte in Ghirlandajos Heimsuchung (Louvre) oder auf Botticellis Anbetung der Könige in den Uffizien, wo der Leser eingeladen sei, einmal die rechte Bildhälfte zu analysieren. Für Vorgeschrittene wären die Fresken Signorellis in Orvieto zu empfehlen, mit ihrem schier unentwirrbaren Gewühl. Was für eine Befriedigung empfindet dagegen das Auge vor den figurenreichsten Kompositionen Raffaels; ich spreche von seinen römischen Arbeiten, denn in der „Grablegung“ wirkt auch er noch ungeklärt.

In der Mitteilung architektonischer Dinge trifft man auf dieselbe Unberatenheit. Die Halle in Ghirlandajos Fresko mit dem Opfer Joachims ist so gezeichnet, dass die Pilaster mit ihren Kapitellen gerade an den oberen Bildrand stossen. Heutzutage wird jeder sagen, dass er entweder das Gebälk noch mit aufnehmen oder die Pilaster weiter unten durchschneiden musste. Diese Kritik aber haben wir von den Cinquecentisten gelernt. Perugino ist auch hier schon weiter als die andern, immerhin finden sich auch bei ihm noch Archaismen der Art, wenn er etwa meint, mit kleinen, vom Rand einspringenden Gesimsecken ein ganzes Gewölbejoch markieren zu können. Wirklich belustigend aber wirken die Raumrechnungen des alten Filippo Lippi. Sie gehören mit zu dem Urteil, das im ersten Kapitel dieses Buches über ihn gefällt worden ist.

---

3. Bereicherung.

1.

Unter allen Errungenschaften des 16. Jahrhunderts wird die völlige Befreiung der körperlichen Bewegung vorangestellt werden müssen. Sie ist es, die in erster Linie den Eindruck des Reichtums in einem cinquecentistischen Bilde bestimmt. Der Körper regt sich mit lebendigeren Organen und das Auge des Beschauers wird zu einer erhöhten Thätigkeit aufgerufen.

Unter Bewegung ist nun nicht die Fortbewegung vom Platze zu verstehen. Im Quattrocento wird ja schon viel gelaufen und gesprungen und doch haftet ihm eine gewisse Armut und Leere an, insofern von den Gelenken doch nur ein beschränkter Gebrauch gemacht wird und die Möglichkeiten der Wendungen und Biegungen in den grossen und kleinen Charnieren des Körpers nur bis zu einem gewissen Grade ausgebeutet zu sein pflegen. Hier setzt das 16. Jahrhundert ein mit einer Entfaltung des Körpers, mit einer Bereicherung der Erscheinung selbst bei dem ruhigen Gebilde, dass man sich an den Anfang einer ganz neuen

Epoche gestellt sieht. Auf einmal wird die Figur reich an Richtungen und was man nur als eine Fläche aufzufassen gewohnt war, bekommt Tiefe und wird zu einem Formenkomplex, wo auch die dritte Dimension ihre Rolle spielt.

Es ist der verbreitete Irrtum der Dilettanten, die Meinung, dass zu allen Zeiten alles möglich sei und dass die Kunst, sobald sie nur einige Ausdrucksfähigkeit gewonnen habe, gleich auch alle Bewegung werde geben können. Und doch vollzieht sich die Entwicklung nicht anders als bei einer Pflanze, die langsam Blatt um Blatt auseinanderlegt, bis sie rund und völlig und nach allen Seiten ausgreifend dasteht. Dieses ruhige, gesetzmässige Wachstum wird allen organischen Kunstkulturen eigen sein, allein es lässt sich nirgends so rein beobachten wie in der Antike und in der italienischen Kunst.

Ich wiederhole, es handelt sich nicht um Bewegungen, die einen neuen Zweck verfolgen oder im Dienst eines besonderen neuen Ausdruckes stehen, sondern lediglich um das mehr oder weniger reiche Bild eines Sitzenden, Stehenden, Lehnenden, wo die Hauptfunktion die gleiche bleibt, wo aber durch Wendungskontraste zwischen Oberkörper und Unterkörper, zwischen Kopf und Brust, durch Hochstellen eines Fusses, durch Übergreifen des Armes oder Vorschieben einer Schulter und was solcher Möglichkeiten mehr sind, sehr verschiedene Konfigurationen von Torso und Gliedern gewonnen werden können. Alsbald haben sich gewisse Gesetzmässigkeiten in der Verwendung der Bewegungsmotive herausgebildet und die kreuzweis korrespondierende Behandlung, wo etwa dem gebogenen rechten Bein die Biegung des linken Armes entspricht und umgekehrt, nennt man Kontrapost. Allein das Gesamtphänomen darf mit dem Begriff Kontrapost nicht bezeichnet werden.

Man könnte nun daran denken, die Differenzierung der synonymen Teile, der Arme und Beine, der Schultern und Hüften, die neuentdeckten Bewegungsmöglichkeiten nach den drei Dimensionen auf schematische Tabellen abzuziehen. Allein der Leser wird das hier nicht erwarten und sich, nachdem im vorausgehenden schon so viel von plastischem Reichtum die Rede war, mit einigen ausgewählten Beispielen zufrieden geben.

Am einleuchtendsten werden die Operationen des neuen Stils sich da darstellen, wo der Künstler den ganz bewegungslosen Körper vor sich hat wie bei dem Thema des Gekreuzigten, das bei der Festlegung der Extremitäten gar keiner Variation fähig zu sein scheint. Und doch hat die Kunst des Cinquecento auch aus diesem sterilen Motiv etwas Neues gemacht, indem sie die Gleichwertigkeit der Beine aufhob, das eine Knie über das andere schob und durch die Wendung der Figur im ganzen einen Richtungskontrast zwischen unten und oben gewann.

Bei Albertinelli ist davon gesprochen worden (vgl. S. 150). Der das Motiv bis in die letzte Konsequenz verfolgte, ist Michelangelo. Und bei ihm kommt dann — nebenbei gesagt — auch noch der Affekt hinzu: er ist der Schöpfer des Gekreuzigten, der das Auge nach oben richtet und dessen Mund zum Aufschrei der Qual sich öffnet.[1])

Reichere Möglichkeiten enthielt das Motiv des gefesselten Körpers: der an den Pfahl gebundene Sebastian oder der Christus der Geisselung oder auch jene Reihe von Pfeilersklaven, wie sie Michelangelo für das Juliusgrab vorhatte. Man kann die Wirkung gerade dieser „Gefangenen" bei den kirchlichen Thematen deutlich verfolgen und hätte Michelangelo die ganze Reihe am Grabmal ausgeführt, so wäre wohl überhaupt nicht mehr viel zu erfinden übrig geblieben.



Benvenuto Cellini. Perseus (Modell)

Wenn wir uns dann nach der freien Stehfigur umsehen, so erscheinen natürlich vollends unabsehbare Perspektiven. Wir wollen nun fragen, was wohl das 16. Jahrhundert mit dem Bronze-David Donatellos gemacht haben würde? Er ist in der Bewegungslinie dem klassischen Geschmack so verwandt, die Differenzierung der Glieder ist schon eine so wirkungsvolle, dass man — abgesehen von der Formbehandlung — wohl erwarten könnte, er würde auch diesem spätern Geschlecht genügt haben. Die Antwort giebt der Perseus des Benvenuto Cellini, eine späte Figur (1550), aber verhältnismässig einfach komponiert und daher zu einer Vergleichung geeignet. Hier sieht man, was dem David fehlt: nicht

[1]) Vasari (VII. 275) interpretiert anders: alzato la testa raccomanda lo spirito al padre. Die Komposition ist nur in Kopien erhalten. — Hier hat der Crucifixus des 17. Jahrhunderts seinen Ursprung.



Der Berliner Giovannino

nur, dass die Kontraste der Glieder stark gesteigert sind, die Figur ist überhaupt aus der einen Ebene herausgenommen und greift weit vor und zurück. Man mag das bedenklich finden und schon den Verfall der Plastik darin angedeutet sehen, ich brauche das Beispiel, weil es die Tendenz kennzeichnet.

Michelangelo freilich ist viel reicher und komponiert doch geschlossen, blockmässig; allein wie sehr er dabei die Figuren nach der Tiefe zu zu entwickeln sucht, ist oben (S. 52) an dem Beispiel des Apollo im Gegensatz zu dem scheibenhaften David erörtert worden. Durch die Wendung der Figur, die von unten bis oben geht, wird die Vorstellung nach allen Dimensionen angeregt und der übergreifende Arm ist nicht nur als kontrastierende Horizontallinie wertvoll, sondern besitzt auch einen räumlichen Wert, indem er auf der Skala der Tiefenachse einen Grad bezeichnet und von sich aus bereits ein Verhältnis von vorn und rückwärts schafft. Ebenso ist der Christus in der Minerva gedacht und in diesen Zusammenhang gehört auch der Berliner Giovannino (s. oben S. 49, Anm.), nur würde ein Michelangelo die Auflockerung der Masse hier nicht gebilligt haben. Wer den Bewegungsinhalt der Figur analysiert, wird mit Nutzen den Bacchus Michelangelos beiziehen: völlig klar wird dann die altertümlich einfache und flache Auffassung in dem echten Jugendwerk des Künstlers der komplizierten Bewegung mit mehrseitiger Drehung in der Arbeit eines späteren Nachahmers sich gegenüberstellen und der Unterschied nicht nur zweier Individuen, sondern zweier Generationen dem Unbefangenen entgegentreten.[1])

[1]) Das gesuchte Motiv des Emporführens einer Schale zum Munde – ein einfacherer Sinn würde das Schlürfen selbst gegeben haben – kommt gleichzeitig auch in der Malerei. Vgl. den Giovannino des Bugiardini in der Pinakothek von Bologna.

Als Beispiel einer cinquecentistischen Sitzfigur sei der Cosmas aus der Mediceischen Grabkapelle angeführt, den Michelangelo vormodelliert und Montorsoli ausgeführt hat, eine schöne stille Gestalt, man möchte sagen, ein beruhigter Moses. Nichts Auffälliges im Motiv und doch eine Formulierung des Problems, die dem 15. Jahrhundert unzugänglich war. Man lasse die quattrocentistischen Sitzfiguren des Florentiner Domes zur Vergleichung am Auge vorübergehen: keiner dieser älteren Meister hat auch nur versucht, mit der Hochsetzung eines Fusses die unteren Extremitäten zu differenzieren, von dem Vorbeugen des Oberkörpers gar nicht zu reden. Der Kopf giebt hier dann noch einmal eine neue Richtung an und die Arme sind bei aller Ruhe und Anspruchslosigkeit der Gebärde höchst wirkungsvolle Kontrastglieder in der Komposition.


Montorsoli. Der heilige Cosmas

Sitzfiguren haben den Vorteil, dass die Gestalt als Volumen nahe zusammengeht und daher auch die Achsengegensätze energischer aufeinandertreffen. Es ist leichter, eine Sitzfigur plastisch reich zu machen als eine Stehfigur, und man wundert sich nicht, ihr im 16. Jahrhundert besonders häufig zu begegnen. Der Typus des sitzenden Johannesknaben verdrängt den des stehenden fast völlig, in der Plastik und der Malerei. Sehr übertrieben, aber eben deswegen lehrreich ist die späte Figur des J. Sansovino aus den Frari in Venedig (1556), der man die Qual ansieht, interessant erscheinen zu müssen (s. Abb.).

Die allergrösste Möglichkeit konzentrierten Reichtums bieten dann die Liegefiguren, wofür die blosse Erwähnung der Tageszeiten in der mediceischen Kapelle genügen möge. Ihrem Eindruck hat auch Tizian nicht widerstehen können; als er in Florenz gewesen war, kam ihm die langhingestreckte nackte Schöne, wie sie seit Giorgione in



J. Sansovino. Johannes der Täufer

Venedig gemalt wurde, allzu einfach vor, er suchte nach stärkern Richtungskontrasten der Glieder und malte seine Danaë, die mit halbaufgerichtetem Oberkörper, das eine Knie hochgestellt, den goldenen Regen in ihren Schoss aufnimmt. Dabei ist nun besonders lehrreich, wie er in der Folge — das Bild ist noch dreimal aus seinem Atelier hervorgegangen — die Figur immer mehr zusammenballt und die Kontraste (auch in der Begleitfigur) immer schärfer nimmt.[1])

Es ist bisher mehr von plastischen als von malerischen Beispielen die Rede gewesen. Nicht als ob die Malerei einen andern Gang genommen hätte — die Entwicklung geht ganz parallel —, allein es treten hier sofort die Probleme der Perspektive hinzu: ein und dieselbe Bewegung kann je nach der Ansicht reicher oder ärmer wirken, und einstweilen sollte nur von der Steigerung der objektiven Bewegung gehandelt werden. Sobald wir nun aber diese objektive Bereicherung auch im Zusammen mehrerer Figuren nachweisen wollen, lässt sich die Malerei nicht mehr zurückschieben. Die Plastik bildet zwar auch ihre Gruppen, allein hier stösst sie doch sehr bald an natürliche Grenzen und muss das Feld dem Maler überlassen. Der Bewegungsknäuel, den Michelangelo in dem Rundbild der Madonna der Tribuna uns zeigt, hat selbst bei ihm keine plastischen Analogien und die Anna selbdritt eines A. Sansovino in S. Agostino in Rom (1512) erscheint sehr arm neben Lionardos malerischer Komposition.

[1]) Die Reihenfolge der Bilder lässt sich ganz bestimmt feststellen. Den Anfang giebt, wie jedermann weiss, das Bild in Neapel (1545), dann kommen mit beträchtlichen Abweichungen die Bilder von Madrid und Petersburg, und die letzte vollkommenste Redaktion enthält die Danaë in Wien.



Andrea del Sarto. Madonna mit acht Heiligen

Es ist auffällig, wie bei aller Lebhaftigkeit des späteren Quattrocento und selbst bei den aufgeregtesten Malern — ich denke an Filippino — ein Menschenhaufen nie einen reichen Anblick gewährt. Viel Unruhe im kleinen, aber wenig Bewegung im grossen. Es fehlt an den starken Richtungsdivergenzen. Filippino kann fünf Köpfe nebeneinanderbringen, die alle ungefähr dieselbe Neigung haben und das nicht etwa in einer Prozession, sondern bei einer Gruppe von Weibern, die Augenzeugen einer wunderbaren Erweckung sind (Erweckung der Drusiana, S. M. Novella). Was für einen Achsenreichtum enthält dagegen — um nur ein Beispiel zu nennen — die Gruppe der Frauen auf Raffaels Heliodor.

Wenn Andrea del Sarto seine zwei schönen Florentinerinnen zum Besuch in die Wochenstube führt (Annunziata), so giebt er gleich zwei ganz entschiedene Richtungskontraste, und so kann es geschehen, dass er mit zwei Figuren den Eindruck grösserer Fülle hervorbringt, als Ghirlandajo mit einem ganzen Trüppchen.

Bei dem ruhigen Zusammenstehen von Heiligen im Gnadenbilde gewinnt derselbe Sarto mit lauter Stehfiguren (Madonna delle Arpie) einen Reichtum, den ein Maler wie Botticelli auch da nicht hat, wo er abwechselt und eine zentrale Sitzfigur einschiebt, wie man das an der Berliner Madonna mit den beiden Johannes sehen kann. Vgl. die Abbildungen auf S. 166 und 264. Es ist nicht das Mehr oder Weniger der Einzelbewegung, was hier den Unterschied bestimmt: Sarto ist im Vorsprung durch das eine grosse Kontrastmotiv, dass er der mittleren Frontfigur die Begleiter in entschiedener Profilstellung gegenüberstellt.[1])

[1]) Man darf hierzu Lionardo zitieren (Buch von der Malerei, No. 187 [253]): Ich sage auch noch, dass man die direkten Gegensätze nahe nebeneinander stellen und zusammenmischen soll, denn sie verleihen einander grosse Steigerung, und zwar um so mehr, je näher sie beisammen sind, u. s. w.



Botticelli. Madonna mit Engeln und sechs Heiligen

Wie sehr aber steigert sich erst der Bewegungsinhalt des Bildes, wenn nun Stehende und Kniende und Sitzende zusammenkommen, und die Unterscheidungen des Vor und Zurück, des Oben und Unten herangezogen sind, wie in Sartos Madonna von 1524 (Pitti) oder der Berliner Madonna von 1528, Bilder, die in jener grossen Sechs-Heiligen-Komposition des Botticelli (Florenz, Akademie) ihre quattrocentistische Parallele besitzen, wo fast völlig gleichförmig und gleichartig die sechs Vertikalfiguren nebeneinanderstehen (s. Abb.).[1])

Denkt man endlich an die vielstimmigen Kompositionen der Camera della segnatura, so hört vor dieser kontrapunktischen Kunst die Vergleichbarkeit des Quattrocento überhaupt auf. Man überzeugt sich, dass das Auge, zu einer neuen Auffassungsfähigkeit entwickelt, nach immer reicheren Anschauungskomplexen verlangen musste, um ein Bild reizvoll zu finden.

[1]) Die hier mitgeteilte Abbildung giebt das bekannte Bild unter Weglassung des obern Fünftels, das eine offenkundige Ergänzung aus späterer Zeit ist. So erst bekommen die Figuren ihre originale Wirkung, während ein hoher leerer Oberraum mit den quattrocentistischen Forderungen der gleichmässigen Raumausfüllung sich gar nicht verträgt.

2.

Wenn das 16. Jahrhundert einen neuen Reichtum an Richtungen bringt, so hängt das zusammen mit der Erschliessung des Raumes im Allgemeinen. Das Quattrocento steht noch im Bann der Fläche, es stellt seine Figuren in der Breitlinie nebeneinander, es komponiert streifenförmig. Auf Ghirlandajos Wochenstubenbild (s. Abb. S. 218) sind die Hauptfiguren alle in einer Ebene entwickelt: die Frauen mit dem Kinde — die Besuchenden — die Magd mit den Früchten, sie halten sich alle auf einer Linie parallel zum Bildrande. In Andrea del Sartos Komposition dagegen (s. Abb. S. 154) nichts mehr davon: lauter Kurven, Aus- und Einwärtsbewegung; man hat den Eindruck, der Raum sei lebendig geworden. – Nun sind solche Antithesen, wie Flächenkomposition und Raumkomposition, natürlich cum grano salis zu verstehen. Auch die Quattrocentisten haben es an Versuchen nicht fehlen lassen, in die Tiefe zu kommen, es giebt Kompositionen zur Anbetung der Könige, die aus allen Kräften sich bemühen, die Figuren vom vordern Bühnenrand weg in den Mittel- und Hintergrund hineinzuziehen, allein der Beschauer verliert gewöhnlich den Faden, der ihn in die Tiefe leiten sollte, d. h. das Bild fällt in einzelne Streifen auseinander. Was Raffaels grosse Raumkompositionen in den Stanzen bedeuten, lehren am besten die Fresken Signorellis in Orvieto, die der Reisende ja unmittelbar vor dem Eintritt in Rom zu sehen pflegt: Signorelli, dem sich seine Menschenmassen sofort mauerartig schliessen und der auf den gewaltigen Flächen sozusagen nur Vordergrund zu geben imstande ist, und Raffael, der von Anfang an mühelos die Fülle seiner Gestalten aus der Tiefe heraus entwickelt, scheinen mir den Gegensatz der zwei Zeitalter erschöpfend zu repräsentieren.

Man kann weiter gehen und sagen: alle Formenauffassung ist flächenhaft im 15. Jahrhundert. Nicht nur die Komposition ist streifenförmig, auch die einzelne Figur ist silhuettenhaft aufgefasst. Die Worte sind nicht nach ihrem buchstäblichen Sinn zu verstehen, allein zwischen der Zeichnung der Frührenaissance und der der Hochrenaissance besteht ein Unterschied, der sich kaum anders wird formulieren lassen. Ich berufe mich noch einmal auf Ghirlandajos Geburt des Johannes und im besondern auf die sitzenden Frauen. Muss man hier nicht sagen, der Maler habe die Figuren auf der Fläche plattgeschlagen? Und nun im Gegensatz dazu der Kreis der Mägde in Sartos Wochenstube: überall sind die Wirkungen des Vor- und Zurücktretens der einzelnen Teile gesucht, d. h. die Zeichnung geht den verkürzten, nicht den flächenhaften Ansichten nach.

Ein anderes Beispiel: Botticellis Madonna mit den zwei Johannes



Botticelli. Madonna mit den beiden Johannes

(Berlin) und Andrea del Sartos Madonna delle Arpie. (Vgl. die Abbildung S. 166.) Warum sieht Johannes der Evangelist bei Sarto so viel reicher aus? Wohl hat er in der Bewegung vieles voraus, allein die Bewegung ist auch so gegeben, dass der Beschauer unmittelbar zu plastischen Vorstellungen angeleitet wird und das Vor- und Zurückspringen der Form empfindet. Abgesehen von Licht und Schatten ist der räumliche Eindruck ein anderer, weil die Vertikalebene durchbrochen und das Scheibenbild durch das körperlich-dreidimensionale ersetzt ist, wo die Tiefenachse, d. h. eben die verkürzte Ansicht in ausgedehntem Masse zum Worte zugelassen wird. Verkürzungen hat es auch früher gegeben und von Anfang an sieht man die Quattrocentisten an dem Problem herumlaborieren, jetzt aber erledigt sich mit einem Male das Thema so gründlich, dass man wohl von einer prinzipiell neuen Auffassung sprechen darf. Man findet auf dem angezogenen Bilde Botticellis noch einen weisenden Johannes, die typische Gebärde des Täufers: wie der Arm in die Fläche eingestellt ist, parallel zum Beschauer, geht durch das ganze 15. Jahrhundert durch und bei dem predigenden Johannes ist

es nicht anders als bei dem weisenden. Kaum haben wir aber die Scheide des Jahrhunderts überschritten, so kommen überall die Versuche, aus diesem Flächenstil sich herauszuarbeiten und innerhalb unseres Abbildungsmaterials möchte ein Vergleich der Predigt des Johannes in den Bildern Ghirlandajos und Sartos die Sache am besten glaubhaft machen. (Abbildungen auf S. 158 und 159.)

Die Verkürzung gilt im 16. Jahrhundert als die Krone des Zeichnens. Alle Bilder werden daraufhin beurteilt. Albertinelli bekam das ewige Gerede vom scorzo schliesslich so satt, dass er die Staffelei mit dem Schenktisch vertauschte, und ein venezianischer Dilettant wie Ludovico Dolce würde sich seiner Meinung angeschlossen haben: Verkürzungen seien ja doch nur etwas für Kenner, wozu sich so viele Mühe darum geben?[1]) In Venedig mochte das sogar die allgemeine Ansicht sein und man kann zugeben, dass die dortige Malerei allerdings schon Mittel genug besass, das Auge zu beglücken, und es überflüssig finden durfte, nach diesen Reizen der toskanischen Meister auszuspähen. Allein in der florentinisch-römischen Malerei haben die Grossen alle das Problem der dritten Dimension aufgenommen.

Gewisse Motive wie der aus dem Bilde herausweisende Arm oder der verkürzt gesehene, gesenkte Facekopf kommen fast gleichzeitig an allen Orten und eine Statistik dieser Fälle ist gar nicht uninteressant. Indessen kommt es nicht an auf einzelne Kunststücke, auf die überraschendsten scorzi, das Wichtige ist die allgemeine Veränderung im Projizieren der Dinge auf die Fläche, die Gewöhnung des Auges an die Darstellung des Dreidimensionalen.[2])

3.

Es versteht sich von selbst, dass innerhalb dieser neuen Kunst auch Licht und Schatten eine neue Rolle zu spielen berufen waren. Muss man doch glauben, dass durch die Modellierung noch viel unmittelbarer als durch die Verkürzung der Eindruck des Körperhaften und Raumwirklichen erreicht werden kann. In der That gehen die Bemühungen um beides schon bei Lionardo — theoretisch und praktisch — nebeneinander her. Was nach Vasari das Ideal des jungen Künstlers gewesen ist, „dar sommo relievo alle figure", blieb es zeitlebens. Er fing an mit den dunkeln Gründen, aus denen die Figuren herauskommen

---

[1]) Ludovico Dolce, L'Aretino (Ausgabe der Wiener Quellenschriften, S. 62).

[2]) Eben darum können hier die Experimente eines Uccello u. a. ungenannt bleiben. Die italienischen Landschaften verhalten sich übrigens merkwürdig verschieden gegenüber den perspektivischen Problemen. Es ist kein Zufall, dass die Kunst Correggios aus Oberitalien hervorgeht.

sollten, was etwas ganz anderes ist als das blosse Schwarz der Folie, das früher schon angewandt wurde. Es steigert die Schattentiefe und verlangt ausdrücklich, dass in einem Bilde grosse Dunkelheiten neben hohen Lichtern vorkommen müssten.[1]) Selbst ein Mann der Zeichnung im besonderen Sinne, wie Michelangelo, macht die Entwicklung mit und im Verlauf der sixtinischen Deckenarbeit kann eine zunehmende Verstärkung der Schatten wohl konstatiert werden. Von den eigentlichen Malern aber sieht man einen nach dem andern in den dunkeln Gründen und den energisch vorspringenden Lichtern sein Glück suchen. Raffael gab mit dem Heliodor ein Beispiel neben dem nicht nur seine eigene „Disputa“, sondern auch die Wandmalereien der ältern Florentiner alle flach erscheinen mussten, und welches quattrocentistische Altarbild hätte die Nachbarschaft eines Fra Bartolommeo mit seinem mächtigen plastischen Leben aushalten können? Die Kraft der körperlichen Erscheinung und die Wucht seiner grossen Nischen mit ihren Wölbungsschatten müssen damals einen Eindruck gemacht haben, den wir uns nur mühsam wieder vergegenwärtigen können.

Die allgemeine Steigerung des Reliefs brachte natürlich auch für die Bildrahmen eine Veränderung mit sich; dem flachen quattrocentistischen Pilasterrahmen mit leichter Krönung wird der Abschied gegeben und statt dessen kommt ein Gehäuse mit Halb- und Dreiviertelsäulen und mit schwerer Bedachung; man lässt die spielende dekorative Behandlung dieser Dinge fallen zu Gunsten einer ernsthaften grossen Architektur, worüber ein Kapitel für sich zu schreiben wäre.[2])

Licht und Schatten stehen nun aber nicht nur im Dienste der Modellierung, sondern sind sehr bald als höchst wertvolle Hilfskräfte für die Bereicherung der Erscheinung überhaupt erkannt worden. Wenn Lionardo verlangt, dass man der hellen Seite des Körpers eine dunkle Folie geben solle und umgekehrt, so mag das noch im Interesse der Reliefwirkung gesagt sein, allein hell und dunkel wird nun allgemein nach Analogie des plastischen Kontrapostes verwendet. Auf den Reiz der partiellen Beschattung ist selbst Michelangelo eingegangen, wofür die späteren Sklavenfiguren der Decke zeugen mögen. Es giebt Darstellungen, wo die ganze eine Körperhälfte in Schatten getaucht ist und dies Motiv kann fast die plastische Differenzierung des Körpers ersetzen. Die Venus des „Franciabigio“ (s. Abb. S. 223) gehört hieher oder auch der jugendliche Johannes

[1]) Buch von der Malerei: No. 61 (81).

[2]) Auf was für Vorbilder die vor einigen Jahren erstellten Giebeleinrahmungen von zwei bekannten quattrocentistischen Bildern in der Münchner Pinakothek (Perugino und Filippino) zurückgehen, weiss ich nicht. Sie scheinen mir etwas zu gewaltig und zu architektonisch.

des Andrea del Sarto (S. 171). Und sieht man von der Einzelfigur ab und auf die Gesamtkomposition, so wird die Unentbehrlichkeit dieser Momente für die reiche Kunst um so mehr in die Augen springen. Was wäre Andrea del Sarto ohne seine Flecken, die die Komposition zum Vibrieren bringen und wie sehr rechnet der architektonische Fra Bartolommeo auf die Wirkung der malerischen Massen von hell und dunkel. Wo sie fehlen, wie in dem bloss untermalten Entwurf mit der Anna selbdritt, scheint das Bild des eigentlichen Atems noch zu entbehren.

Ich beschliesse diesen Abschnitt mit einem Citat aus Lionardos Malerbuch. Wer nur für die urteilslose Menge male, sagt er gelegentlich,[1]) in dessen Bildern werde man wenig Bewegung finden, wenig Relief und wenig Verkürzung. Mit anderen Worten, die künstlerische Qualität eines Bildes bestimmt sich für ihn darnach, wie weit der Autor auf die genannten Aufgaben einzugehen vermochte. Bewegung, Verkürzung, körperhafte Erscheinung sind aber gerade die Begriffe, die wir in ihrer Bedeutung für den neuen Stil hier zu erklären versuchten und so mag die Verantwortung, wenn wir die Analyse nicht weiterführen, Lionardo zugeschoben werden.

---

4. Einheit und Notwendigkeit.

Der Begriff der Komposition ist alt und schon im 15. Jahrhundert erörtert worden, allein in seinem strengen Sinn als Zusammenordnung von Teilen, die auch zusammengesehen werden sollen, gehört er erst dem 16. Jahrhundert an und was einst als komponiert galt, erscheint jetzt als ein blosses Aggregat, dem die eigentliche Form fehle. Das Cinquecento fasst nicht nur grössere Zusammenhänge auf und begreift das Einzelne in seiner Stellung innerhalb des Ganzen, wo man bisher mit isolierendem Nahblick Stück um Stück betrachtete, es giebt auch eine Bindung der Teile, eine Notwendigkeit der Fügung, neben der in der That alles Quattrocentistische zusammenhanglos und willkürlich wirkt.

Was das bedeutet, kann aus einem einzigen Beispiel ersichtlich werden, wenn man sich an die Komposition von Lionardos Abendmahl erinnert im Vergleich zu der Ghirlandajos. Dort eine Zentralfigur, herrschend, zusammenfassend; eine Gesellschaft von Männern, wo jedem seine bestimmte Rolle innerhalb der Gesamtbewegung zugewiesen ist;

---

[1]) Buch von der Malerei: No. 59 (70).

ein Bau, aus dem kein Stein herausgenommen werden könnte, ohne dass alles aus dem Gleichgewicht käme. Hier eine Summe von Figuren, ein Nebeneinander ohne Gesetz der Folge und ohne Notwendigkeit der Zahl: es könnten mehr sein oder weniger und in der Haltung könnte jeder auch anders gegeben sein, der Anblick würde sich nicht wesentlich ändern.

Im Gnadenbild ist die symmetrische Anordnung immer respektiert worden und es giebt auch Bilder profaner Natur, wie die Primavera des Botticelli, die daran festhielten, dass eine Mittelfigur da sei und ein Gleichgewicht zwischen den beiden Seiten. Allein damit konnte sich das 16. Jahrhundert noch lange nicht zufrieden geben: die Mittelfigur ist dort doch nur eine Figur neben andern, das Ganze eine Reihung von Teilen, wo jeder ungefähr gleich viel bedeutet. Statt einer Kette gleichartiger Glieder verlangt man jetzt ein Gefüge mit entschiedener Über- und Unterordnung. An Stelle der Koordination tritt die Subordination.

Ich verweise auf den einfachsten Fall, das Gnadenbild mit drei Figuren. In Botticellis Berliner Bild (s. Abb. S. 264) sind es drei Personen nebeneinander, jede ein Element für sich, und die drei gleichen Nischen des Hintergrundes befördern die Vorstellung, dass man das Bild in drei Teile auseinanderlegen könnte. Dieser Gedanke bleibt völlig fern angesichts der klassischen Redaktion des Themas, wie wir es in Andrea del Sartos Madonna von 1517 haben (s. Abb. S. 166): die Nebenfiguren sind zwar immer noch Glieder, die für sich allein auch etwas bedeuten würden, allein die dominierende Stellung der Mittelfigur ist augenscheinlich und die Verbindung erscheint als unlösbar.

Beim Historienbilde war die Transformation an den neuen Stil schwieriger als bei solchen Gnadenbildern, insofern ja überhaupt erst der Boden eines Zentralschemas gewonnen werden mußte. An Versuchen fehlt es nicht bei den späteren Quattrocentisten und Ghirlandajo erweist sich in den Fresken von S. M. Novella als einer der beharrlichsten; man merkt, es ist ihm nicht mehr recht behaglich bei dem blossen zufälligen Nebeneinander der Figuren; er ist wenigstens da und dort auf das architektonische Komponieren mit allem Ernst eingegangen. Und doch bietet dann Andrea mit seinen Johannesgeschichten im Scalzo dem Beschauer eine völlige Überraschung: bemüht, um jeden Preis dem Zufälligen zu entrinnen und den Eindruck der Notwendigkeit zu erreichen, hat er auch das Widerstrebende dem Zentralschema unterworfen. Keiner blieb zurück. Bis in die wirren Massenszenen eines Kindermordes dringt die gesetzmässige Ordnung (Daniele da Volterra, Uffizien) und selbst Geschichten wie die Verleumdung des Apelles, die so offenbar die Längsabwicklung fordert, werden ins Zentrale umgesetzt, auf Kosten

der Deutlichkeit. So bei Franciabigio im kleinen (Pitti), bei Girolamo Genga im grossen (Pesaro, Villa imperiale).[1]

Wie weit nun die Regel wieder gelockert und im Interesse eines lebendigeren Eindrucks das Gesetz für die Erscheinung teilweise verdeckt wird, kann hier nicht ausgeführt werden. Die vatikanischen Fresken enthalten bekannte Beispiele von aufgehobener Symmetrie innerhalb eines noch ganz tektonischen Stiles. Das aber muss nachdrücklich gesagt werden, dass keiner die Freiheit recht benutzen konnte, der nicht durch die Komposition der strengen Ordnung durchgegangen war. Nur auf dem Grunde des fest angespannten Formbegriffs war die partielle Auflösung der Form zur Wirkung zu bringen.

Das Gleiche gilt für die Komposition der einzelnen Gruppe, wo seit Lionardo ein analoges Bemühen nach tektonischen Konfigurationen nachzuweisen ist. Die Madonna in der Felsgrotte lässt sich einem gleichschenkligen Dreieck einschreiben und dieses geometrische Verhältnis, das dem Beschauer unmittelbar zum Bewusstsein kommt, unterscheidet das Werk so merkwürdig von allen andern der Zeit. Man empfindet die Wohlthat einer geschlossenen Anordnung, wo die Gruppe als Ganzes notwendig erscheint und doch die einzelne Figur in ihrer freien Bewegung keine Einbusse erfahren hat. In gleichen Geleisen bewegt sich Perugino mit seiner Pietà von 1495, zu der man weder bei Filippino noch bei Ghirlandajo ein Analogon wird finden können. Endlich hat Raffael in seinen florentinischen Mariengruppen sich zum allersubtilsten Baumeister ausgebildet. Unaufhaltsam kommt auch hier dann die Wandlung vom Regulären zum Scheinbar-Irregulären. Das gleichseitige Dreieck wird zum ungleichseitigen und in die symmetrischen Achsensysteme kommt eine Verschiebung, aber der Kern der Wirkung bleibt derselbe und selbst innerhalb der völlig atektonischen Gruppe weiss man den Eindruck der Notwendigkeit festzuhalten. Und damit werden wir auf die grosse Komposition des freien Stiles hingeführt.

Bei Raffael wie bei Sarto findet man neben dem tektonischen Schema eine freirhythmische Komposition. Im Hof der Annunziata steht das Bild der Mariengeburt neben den strengen Wundergeschichten und in den Teppichen finden wir einen Ananias unmittelbar neben dem Fischzug oder der Berufung Petri. Das sind nicht etwa weitergeduldete

[1]) Bei diesem Anlass kann am besten auch ein perspektivisches Motiv zur Sprache gebracht werden. Das Quattrocento hat hie und da einen Reiz darin gesucht, den Verschwindungspunkt der Linien ohne äussern Anlass seitlich zu legen, nicht aus dem Bilde heraus, aber doch gegen den Rand hin. So ist es gehalten auf Filippinos Madonna Corsini (s. Abb. S. 209), so auf Ghirlandajos Fresko der Heimsuchung. Der klassischen Gesinnung sind derartige Zerstreuungen unangenehm.



Basaïti (?). Die Ermordung des Petrus Martyr

Altertümlichkeiten; dieser freie Stil ist etwas ganz anderes als die ehemalige Regellosigkeit, wo alles ebensogut auch anders sein könnte. Man darf einen so starken Ausdruck gebrauchen, um den Gegensatz zu markieren. Das 15. Jahrhundert hat in der That nichts, was auch nur annähernd jenen Charakter des Nicht-zu-ändernden besässe wie die Gruppe von Raffaels Fischzug. Die Figuren sind durch keine Architektonik zusammengehalten und trotzdem bilden sie ein absolut geschlossenes Gefüge. Und so sind — wenn auch in etwas minderem Masse — auch auf Sartos Mariengeburt die Figuren alle unter einen Zug gebracht und die Gesamtlinie besitzt eine überzeugende rhythmische Notwendigkeit.

Um das Verhältnis ganz anschaulich zu machen, sei es erlaubt, aus der venezianischen Kunst einen Fall beizuziehen, wo die Dinge für die Beobachtung besonders günstig liegen. Ich meine die Geschichte der Ermordung des Petrus Martyr, wie sie einmal, von einem Quattrocentisten gemalt,[1]) in der Londoner Nationalgalerie vorliegt und andrerseits in dem (untergegangenen) Bilde der Kirche S. Giovanni e Paolo durch Tizian in die klassische Form gebracht worden ist. (S. die Abb.) Der Quattrocentist buchstabiert die Elemente der Geschichte: ein Wald; die Überfallenen, nämlich der Heilige und sein Begleiter; der eine

[1]) Die Zuweisung des Bildes an Giovanni Bellini scheint heutzutage allgemein aufgegeben zu sein. Zuletzt hat Jacobsen den Basaïti genannt. (Rep. XXIV. 341).

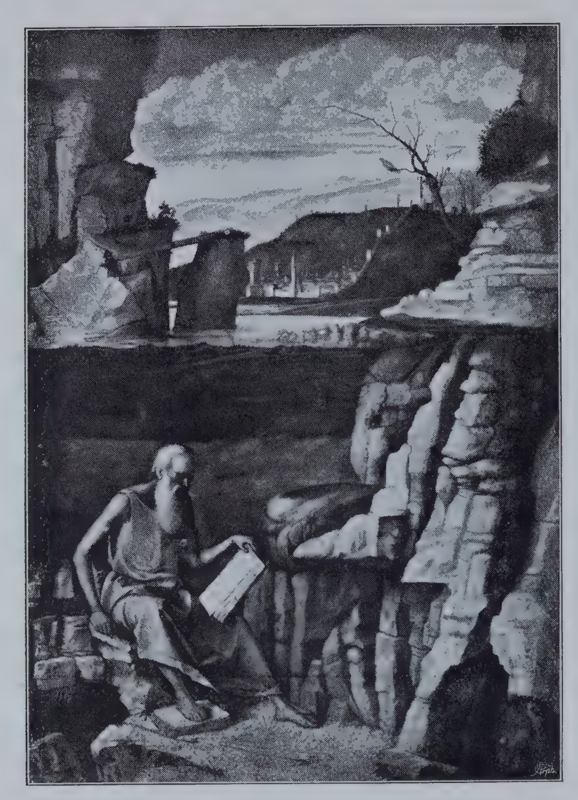
flieht dahin, der andere dorthin; der eine wird rechts erstochen, der andere links. Tizian geht davon aus, dass man unmöglich zwei analoge Szenen nebeneinander setzen könne. Die Niederwerfung des Petrus muss das Hauptmotiv sein, dem nichts Konkurrenz macht. Er lässt also den zweiten Mörder ausser Spiel und behandelt den Begleiter nur als einen Fliehenden. Zugleich aber macht er ihn dem Hauptmotiv unterthan, er ist in den gleichen Bewegungszusammenhang aufgenommen und verstärkt, indem er die Richtung fortsetzt, die Wucht des Anpralls. Wie ein abgesprengtes Stück jagt es ihn nach derselben Seite, wohin der Fall des Heiligen geschehen ist. So ist aus einem störenden und zerstreuenden Element ein unentbehrlicher Wirkungsfaktor geworden.



Tizian. Die Ermordung des Petrus Martyr (nach Stich)

Will man mit philosophischen Begriffen den Fortschritt bezeichnen, so kann man sagen, Entwicklung heisst auch hier Integrierung und Differenzierung: jedes Motiv soll nur einmal vorkommen, die altertümliche Gleichartigkeit der Teile ersetzt sein durch lauter Verschiedenheit, und gleichzeitig soll das Differenzierte zu einem Ganzen sich zusammenfügen, wo kein Teil fehlen könnte, ohne dass alles dadurch auseinander fiele. Dieses Wesen klassischer Kunst ist schon von L. B. Alberti geahnt worden, wenn er in einem oft zitierten Satze das Vollkommene als einen Zustand bestimmt, wo nicht der kleinste Teil geändert werden könnte, ohne die Schönheit des Ganzen zu trüben, allein bei ihm sind es Worte, hier steht der anschauliche Begriff.

Wie bei einer solchen Komposition Tizian alles Accessorische zur



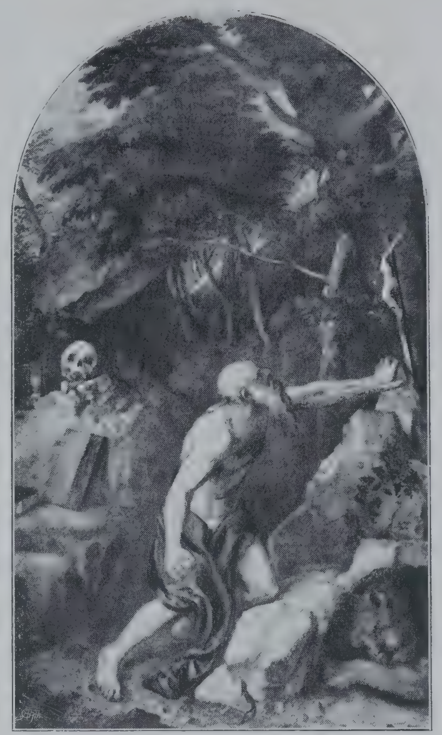
Basaïti. Hieronymus

Förderung der Hauptwirkung herangezogen hat, kann die Verwendung der Bäume lehren. Während der Wald auf dem ältern Bild als etwas für sich im Bilde steht, lässt Tizian die Bäume eingreifen in die Bewegung, sie machen die Aktion mit und geben dadurch auf neue Weise dem Geschehnis Grösse und Energie.

Als im 17. Jahrhundert Domenichino in engster Anlehnung an Tizian die Geschichte wiedererzählte, in einem bekannten Bilde der Pinakothek von Bologna, da war für all diese künstlerische Weisheit der Sinn schon stumpf geworden.

Es braucht nicht besonders gesagt zu werden, dass die Verwertung der landschaftlichen Gründe im Zusammenhang der Figurenwirkung im cinquecentistischen Rom ebensowohl bekannt war als in Venedig. Was die Landschaft in Raffaels „Fischzug" bedeutet, ist bereits erörtert worden; geht man zum nächsten Teppich, der „Berufung", so hat man das gleiche Schauspiel: der Gipfel der langgezogenen Hügellinie trifft gerade auf die Cäsur der Gruppe und hilft so leise, aber nachdrücklich mit, die Jünger als eine Masse für sich dem einen Christus gegenüber erscheinen zu lassen. Vgl. die Abbildung auf S. 111. Darf ich aber noch einmal auf ein venezianisches Beispiel greifen, so möchte der Hieronymus des Basaïti (London) im Vergleich mit Tizians entsprechender Figur (in der Brera) den Gegensatz der Auffassung in den zwei Zeitaltern mit aller wünschbaren Deutlichkeit darthun. Dort eine Landschaft, die für sich allein etwas bedeuten soll und in die der Heilige hineingesetzt ist ohne irgendwelchen notwendigen Zusammenhang, hier dagegen Figur und Berglinie von Anfang an zusammenerdacht, ein jäher, waldiger Hang, der das Aufwärts in der Gestalt des Büssers mächtig unterstützt, der ihn

förmlich hinaufreisst, eine Szenerie, die auf diese bestimmte Staffage ebenso angewiesen ist wie umgekehrt.



Tizian. Hieronymus

Und so gewöhnt man sich, die baulichen Hintergründe nicht mehr als eine willkürliche Bereicherung des Bildes zu betrachten, nach dem Grundsatz, je mehr desto besser, sondern man kommt auch hier auf notwendige Verhältnisse. Ein Gefühl dafür, dass man mit einer architektonischen Begleitung die Würde menschlicher Erscheinung erhöhen könne, war immer vorhanden gewesen, aber meist wächst das Bauliche den Figuren über den Kopf. Ghirlandajos Prachtarchitekturen sind viel zu reich, als dass seine Figuren eine günstige Folie daran besässen, und wo es sich um den einfachen Fall der Figur in einer Nische handelt, da wird man erstaunen, wie wenig das Quattrocento auf die wirksamen Kombinationen eingegangen ist. Filippo Lippi treibt es soweit in der Sonderbehandlung, dass seine sitzenden Heiligen (in der Akademie) nicht einmal mit den Nischen der Rückwand korrespondieren, eine Schaustellung des Zufälligen, die dem Cinquecento ganz unerträglich vorgekommen sein muss. Offenbar suchte er den Reiz der Unruhe mehr als die Würde. Wie in ganz anderer Weise Fra Bartolommeo durch Überschneidung der Nische nach oben seinen Helden Grösse zu geben wusste, zeigt der „Auferstandene“ im Palazzo Pitti. Auf all die andern Beispiele cinquecentistischer Bauwirkung zurückzukommen, wo die Architektur wie eine Machtäusserung der dargestellten Personen selbst erscheint, möchte überflüssig sein.

Indem wir aber von dem allgemeinen Willen sprechen, die Teile der ganzen Komposition unter sich in Bezug zu setzen, treffen wir auf einen Punkt des klassischen Geschmacks, der weit über die Malerei hinaus zur Kritik der ältern Kunst aufforderte. Es ist ein sehr charakteristisches Vorkommnis, was Vasari mitteilt, dass man den Architekten der Sakristeivorhalle von S. Spirito in Florenz getadelt habe, weil die Linien der Gewölbeeinteilung nicht mit den Säulenachsen zusammen-

träfen:[1]) die Kritik hätte an hundert andern Orten auch geübt werden können. Der Mangel an durchgehenden Linien, die Behandlung jedes Teiles für sich ohne Rücksicht auf die einheitliche Gesamtwirkung, ist eine der auffallendsten Eigenschaften der quattrocentistischen Kunst.

Von dem Moment an, wo die Architektur aus der spielerischen Beweglichkeit ihres Jugendalters heraustritt, männlich wird, gemessen und streng, nimmt sie für alle Künste die Zügel in die Hand. Das Cinquecento hat alles sub specie architecturae aufgefasst. Die plastischen Figuren an Grabmälern bekommen ihre bestimmten Platz zugewiesen; sie werden eingerahmt, gefasst und gebettet; da kann nichts mehr verschoben und verändert werden, auch nicht in Gedanken; man weiss, warum jedes Stück gerade hier ist und nicht ein bischen weiter oben oder unten. Ich verweise auf die Ausführungen über Rossellino und Sansovino auf S. 69f. Die Malerei erfährt ein Gleiches. Wo sie als Wandmalerei in Bezug zur Architektur tritt, behält sich diese immer das erste Wort vor. Was nimmt sich doch Filippino noch für sonderbare Freiheiten in den Fresken von S. M. Novella! Er zieht den Boden seiner Bühne heraus, so dass die Figuren also teilweise vor der Wandflucht stehen und dann mit den wirklichen Architekturgliedern der Ränder in ein sehr merkwürdiges Verhältnis geraten. Und so macht es auch Signorelli in Orvieto. Die Plastik hat einen analogen Fall in der Thomasgruppe des Verrocchio, wo der Vorgang nicht vollständig in der Nische sich abspielt, sondern teilweise draussen. Kein Cinquecentist würde das getan haben; für die Malerei wird es selbstverständliche Voraussetzung, dass sie ihren Raum in der Tiefe der Wand zu suchen habe und in der Einrahmung muss sie genau sagen, wie sie sich den Eingang ihrer Bühne denke.[2])

Des weiteren tritt nun die einheitlich gewordene Architektur mit der gleichen Forderung der Einheit an die Wandbilder heran. Schon Lionardo war der Ansicht, dass es nicht anginge, Bild über Bild zu malen, wie das in den Chormalereien Ghirlandajos der Fall ist, wo man gleichzeitig gewissermassen in die verschiedenen Stockwerke eines Hauses hineinsieht.[3]) Er würde es auch kaum gebilligt haben, zwei Bilder nebeneinander an eine Chor- oder Kapellenwand zu malen. Völlig un-

---

[1]) Vasari IV. 513 (vita di A. Contucci), wo man auch mit Interesse lesen wird, wie sich der Architekt entschuldigte.

[2]) Nachdem Masaccio hier schon vollkommene Klarheit hatte walten lassen, war im Verlauf des Jahrhunderts der Sinn wieder so weit verdunkelt worden, dass ein rahmenloses Zusammenstossen von Wandbildern in der Ecke vorkommen kann. Es wäre interessant, die architektonische Behandlung der Wandbilder einmal zusammenhängend zu verfolgen.

[3]) Buch von der Malerei: No. 119 (241).

haltbar aber ist der Weg, den Ghirlandajo in den zusammenstossenden Bildern der „Heimsuchung“ und der „Verwerfung von Joachims Opfer“ eingeschlagen hat, wo die Szenerie hinter dem trennenden Pilaster durchgeführt und doch jedes Bild eine besondere Perspektive — und zwar nicht einmal eine gleichartige — bekommen hat.

Die Tendenz, einheitliche Flächen auch einheitlich zu bemalen, ist seit dem 16. Jahrhundert allgemein vorhanden, aber nun nahm man auch das höhere Problem auf, Wandfüllung und Raum zusammenzustimmen, so dass das wohlräumig komponierte Bild gerade für den Saal oder die Kapelle, wo es sich befand, geschaffen zu sein schien und eines aus dem anderen sich erklären musste. Wo das erreicht ist, da entsteht eine Art von Raummusik, ein Eindruck von Harmonie, der zu den höchsten Wirkungen gehört, die der bildenden Kunst vorbehalten sind.

Wie wenig das 15. Jahrhundert auf die einheitliche Behandlung eines Raumes ausging und jedes Stück eben an seiner Stelle aufsuchte, ist schon gesagt worden. Es kann hier die Betrachtung auch auf die grössern Räume, wie die öffentlichen Plätze ausgedehnt werden. Man frage sich etwa, wie die grossen Reiterfiguren des Colleoni und des Gattamelata aufgestellt sind und ob jemand heutzutage den Mut hätte, sie so ganz unabhängig von den Hauptachsen des Platzes oder der Kirche aufzustellen. Das moderne Urteil ist repräsentiert in den zwei reitenden Fürsten des Giovanni da Bologna in Florenz, aber so, dass noch manches für uns zu lernen übrig bliebe.

Und in allergrösstem Umfang endlich macht sich die einheitliche Raumauffassung da geltend, wo Bauwerk und Landschaft unter einem Gesichtspunkt aufgefasst sind. Es wäre an die Villen- und Gartenanlagen zu erinnern, an die Einfassung ganzer grosser Aussichten u. dgl. Der Barock hat diese Rechnungen in gesteigertem Massstab aufgenommen, allein wer etwa einmal von der hohen Terrasse der unvergleichlich grossartig situierten Villa imperiale bei Pesaro in die Berge gegen Urbino zu gesehen hat, wo das ganze Land dem Schlosse unterthänig gemacht ist, der wird von dem grossen Blick der Hochrenaissance einen Eindruck erhalten haben, der auch durch die kolossalsten Dispositionen der späteren Zeit kaum überboten werden möchte.

Es giebt eine Auffassung der Kunstgeschichte, die in der Kunst nichts anderes sieht als eine „Übersetzung des Lebens“ (Taine) in die Bildsprache und die jeden Stil als Ausdruck der herrschenden Zeit-

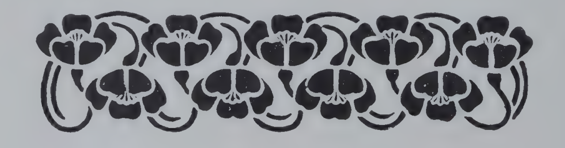
stimmung begreiflich zu machen versucht. Wer wollte leugnen, dass das eine fruchtbare Betrachtungsweise ist? allein sie führt doch nur bis zu einem gewissen Punkt, fast möchte man sagen, nur bis dahin, wo die Kunst anfängt. Wer sich nur an das Stoffliche im Kunstwerk hält, wird vollkommen damit auskommen, allein sobald man mit künstlerischen Werturteilen die Dinge messen will, ist man genötigt, auf formale Momente zu greifen, die an sich ausdruckslos sind und einer Entwicklung rein optischer Art angehören.

So sind Quattrocento und Cinquecento als Stilbegriffe mit einer stofflichen Charakteristik nicht zu erledigen. Das Phänomen hat eine doppelte Wurzel und weist auf eine Entwicklung des künstlerischen Sehens, das von einer besonderen Gesinnung und von einem besonderen Schönheitsideal im wesentlichen unabhängig ist.

Die grosse Gebärde des Cinquecento, seine massvolle Haltung und seine weiträumige starke Schönheit charakterisieren die Stimmung der damaligen Generation, aber alles was wir ausgeführt haben über die Klärung der Bilderscheinung, über das Verlangen des gebildeten Auges nach immer reicheren und inhaltsvolleren Anschauungen bis zu jenem einheitlichen Zusammensehen des Vielen und dem Zusammenbeziehen der Teile zu einer notwendigen Einheit, sind formale Momente, die sich aus der Stimmung der Zeit nicht ableiten lassen.

Auf diesen formalen Momenten beruht der klassische Charakter cinquecentistischer Kunst. Es handelt sich hier um Entwicklungen, die überall sich wiederholen, um durchgehende Formen der Kunst: was Raffael vor der älteren Generation voraus hat, ist dasselbe, was bei ganz anderen Aufgaben einen Ruysdael unter den holländischen Landschaftern zum Klassiker macht.

Damit wollen wir durchaus nicht einer formalistischen Kunstbeurteilung das Wort geredet haben: das Licht gehört freilich dazu, den Diamanten blitzen zu machen.



Verzeichnis der Abbildungen

*) Alle Teppichkompositionen nach den Stichen des N. Dorigny.



Bronzino. Heilige Familie.



